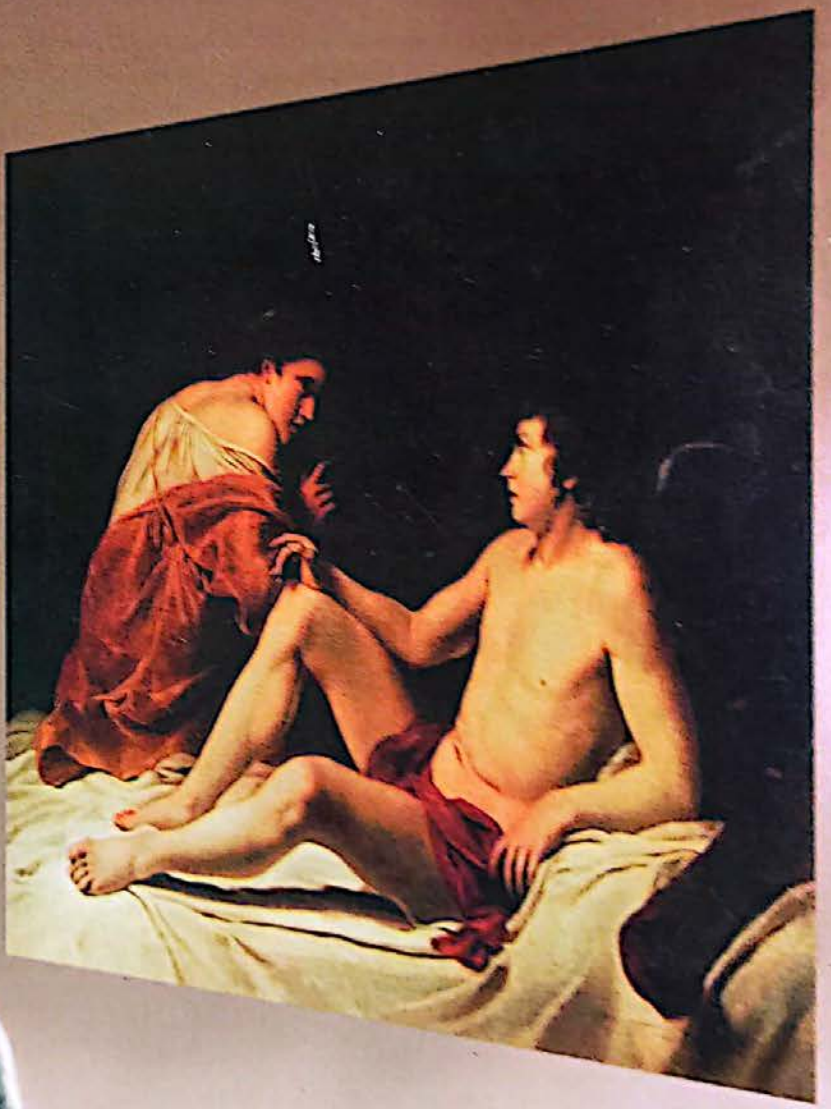
Pavel Petroman

PSIHOLOGIA ARTEI



III 31.938

Editura Eurostampa

Scanned with CamScanner

PAVEL PETROMAN

520574

PSIHOLOGIA ARTEI

(elemente)

445140
B.C.U. IASI

ALE

Editura Eurostampa

Timişoara

Scanned with CamScanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 9

PSIHOLOGIA ARTEI

I. PROLEGOMENE 11
1. Consideraţii generale 11
2. Artă şi semnificaţie 15
II. PSIHOLOGIA ESTETICĂ 19
III. PSIHOLOGIA ARTEI – OBIECTUL SĂU 21
IV. ISTORICUL DEVENIRII PSIHOLOGIEI ARTEI 23

METODELE DE CERCETARE DIN CADRUL PSIHOLOGIEI ARTEI

I. PROBLEME GENERALE 29
II. METODELE DE CERCETARE 29
1. Observaţia 30
2. Metoda biografică 31
3. Studiul produselor activităţii 32
4. Metoda comparativă 33
5. Experimentul natural 33
6. Experimentul de laborator sau provocat 34
7. Experimentul psihopedagogic 35
8. Convorbirea sau interviul 35
9. Chestionarul 36
10. Testele 36
11. Alte metode 38
III. CONCLUZII 39

ARTA – OPERA DE ARTĂ

I. CONSIDERAŢII ASUPRA ARTEI 41
II. OPERA DE ARTĂ 46
III. ETAPELE CREAŢIEI ARTISTICE 48

APTITUDINI CREATOARE

I. PRECIZĂRI PREALABILE 63
II. PREOCUPĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU APTITUDINILE 64
III. CONSIDERAŢII PERSONALE 66
IV. APRECIERI ŞI REZULTATE ALE CERCETĂRII APTITUDINILOR 67
V. DEVENIREA APTITUDINILOR 73
VI. CONCLUZII 75

APTITUDINI, TALENT, GENIU

I. NATURA ŞI VARIETATEA APTITUDINILOR 79

Scanned with CamScanner

1. Aptitudinea 79
2. Talentul 81
3. Geniul 81
II. CREAREA IMAGINII ARTISTICE 84
III. APTITUDINILE LITERARE 87
IV.APTITUDINILE MUZICALE 93

ARTA ACTORULUI
I. TEATRUL CA ARTĂ 103
II. CÂTEVA COORDONATE PSIHICE ALE ACTORULUI 104
III. ARTA DANSULUI 106
IV. EREDITATE ŞI MEDIU 109
A. Câteva aspecte generale 109
B. Interacţiunea ereditate –mediu, educaţie – autoeducaţie 110

IMAGINAŢIA
I. ASPECTE GENERALE 113
II. IMAGINAŢIA – PROCEDEE DE ANGAJARE 116
III. IMAGINAŢIA ŞI AFECTIVITATEA 118
IV. ETAPELE ACTIVITĂŢII CREATOARE 119
V. IMAGINAŢIA – PROCES MULTINIVELAR 122
VI. OPTIMIZAREA CREATIVITĂŢII 127

INTRODUCERE ÎN ANALIZA IMAGINII
I. CONSIDERAŢII PREALABILE 129
II. REFLECŢII CU PRIVIRE LA IMAGINE 130
III. MIJLOC DE EXPRESIE ŞI COMUNICARE 132
IV. ANALIZA IMAGINII 134
V. IMAGINEA ARTISTICĂ 138
VI. ARTA ESTE INTANGIBILĂ ! 140

PERCEPEREA ŞI RECEPTAREA ESTETICĂ
I. COMPLEXITATEA PERCEPŢIEI 145
II. PERCEPŢIA ESTETICĂ 147
III. RECEPTAREA ESTETICĂ 153

PSIHOLOGIA KITSCH-ULUI
I. KITSCH-UL FENOMEN AL PSEUDOARTEI 157
1. Accesoriu al vieţii moderne 157
2. Cultură şi creaţie 158
3. Omul şi lucrurile 158
II. PENETRAREA KITSCH-ULUI ÎN VIAŢĂ 160
III. KITSCH-UL PE MĂSURA TUTUROR 162
IV. TIPOLOGIA KITSCH-ULUI 164

Scanned with CamScanner

V. CONCLUZII 165

ASPECTE ALE PSIHOLOGIEI EDUCAȚIEI ESTETICE

I. PROBLEME GENERALE CU PRIVIRE LA ARTIST ȘI LA ARTA SA 167

II. CALITĂȚI CE SE IMPUN A FI FORMATE ÎN CONTACT CU ARTA.....171

III. SENSIBILITATEA ESTETICĂ 175

IV. SENTIMENTELE ESTETICE 176

V. TRĂIREA ESTETICĂ 177

VI. JUDECATA ESTETICĂ 178

PSIHOLOGIA COMUNICĂRII

I. ARTA COMUNICĂRII 183

1. Considerații generale 183
2. Elementele comunicării 184
3. Arta de a comunica 186
4. Mesajul ca formă a comunicării 189
5. Comunicarea eficientă 190

II. CANALELE COMUNICĂRII 194

1. Subsistemul verbal 194
2. Subsistemul paraverbal 196
3. Subsistemul nonverbal 197

BIBLIOGRAFIE.....199

ANEXE.....205

Scanned with CamScanner

CUVÂNT ÎNAINTE ...

Cele şapte minuni ale lumii, după cum au fost ele stabilite de greci: Piramidele Egiptului, grădinile suspendate ale Semiramidei şi zidurile uriaşe ale Babilonului, Colosul care străjuia portul din Rhodos, statuia lui Jupiter Olimpianul, templul Dianei din Efes şi mormântul regelui Mausoles din Halicarnass au fost rezultatul imaginaţiei şi al muncii istovitoare a omului-omenire. Privite retrospectiv, toate şi fiecare dintre ele sunt urmarea implicării libere, efortului perpetuu al aceluiaşi om care le-a plăsmuit şi creat diacronic prin sine, cu inima, mintea şi forţa-i fizică la un loc. Grupate astfel, cele şapte minuni ale lumii au avut menirea să stârnească gradul suprem al uimirii; ele au fost alese din creaţiile civilizaţiei materiale şi ale artei, chiar dacă asemenea minuni, sigur altele, poate în măsură să uimească şi să stupefieze le-ar fi putut identifica în noianul creaţiilor naturii la fel de numeroase.

De ce oare? Deoarece lumea întreagă este plină de minuni, dar nimic şi nimeni nu-i mai minunat ca omul. El a fost şi rămâne măsura tuturor lucrurilor, el a fost şi este înzestrat cu darul sau putinţa de a zămisli frumosul care, aidoma oricărei realizări, presupune implicare, ceva mai mult pasiune, acel *foc ce mistuie şi preajmă şi purtător*, ce este şi *pedeapsă şi blestem* (L. Blaga). În fond, credinţa creatorilor de frumos, artei a fost şi rămâne aceeaşi:

Frumosul cere preţ
Ce-i ieftin nu-i nici trainic, nici nou şi nici măreţ. (Anania)

Făurindu-l, artistul îşi suprimă o parte din fiinţa sa *ucide* incontestabil *mândreţea după fire-n mândreţea după har*, fiindcă numai aşa linia, culoarea, sunetul, cuvântul pot deveni *floare*, dobândind suflare, *opera*:

Când firea izvodeşte frumosul măiestrit,
E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit.

În fond, aceasta este arta, aceasta este creatorul ei a cărei psihologie le întrece pe toate în complexitate şi profunzime. El artistul percepe şi înţelege realitatea aidoma oricăreia dintre noi, dar în felul său, şi o trece apoi prin filtrul gândirii şi al simţirii ca să zămislească opera, creaţia, o altă realitate, o altă lume în congruenţă cu visul său şi al nostru al căror exponent este. Din asemenea motive a apărut şi s-a impus psihologia artei, un mare demers ştiinţific care a fost numit la început *estetică experimentală* (Fechner). În timp şi cu timpul, mari personalităţi ale psihologiei au contribuit la dezvoltarea acestei estetici. Cercetările efectuate asupra percepţiei, deopotrivă asupra operei de artă, în egală măsură asupra creatorului său – sensibilităţii, percepţiei, puterii sale de reprezentare, engramare, stocare şi actualizare, imaginaţiei şi gândirii, personalităţii sale complexe, au făcut posibilă apariţia şi impunerea psihologiei artei, dintotdeauna implicită creaţiei şi creatorului său, şi explicită de abia la

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

sfârşitul secolului trecut, domeniu clar al psihologiei aplicative, poate unul dintre cele mai evidente.

Demersul nostru şe circumscrie eforturile înaintaşilor şi nu-i decât o încercare menită să înlesnească iubitorilor de frumos o apropiere de creaţie *lume, umanitate, viaţă* – pe rând sau *toate-n tot*, resorbite în linie, culoare, sunet, cuvânt, mişcare etc. graţie artistului, creatorul *altei lumi*, *pe-astă lume de noroi*, cum a spus-o atât de tranşant, M. Eminescu.

Aşadar, cartea noastră nu-i decât un început, o încercare mai mult ori mai puţin curajoasă de a-i determina pe semenii noştri să mediteze mai mult asupra psihologiei creaţiei şi creatorului, deopotrivă a psihologiei celui chemat să perceapă, să priceapă şi să recepteze frumosul, să-l identifice şi să-l sublinieze apoi în viaţă, în ceea ce face hic et nunc, prin avivare şi pasiune.

Autorul

Scanned with CamScanner

PSIHOLOGIA ARTEI

I. PROLEGOMENE

1. Consideraţii generale

Omul există şi acţionează nu numai în conformitate cu mobiluri intelectiv- practice, ci şi în consens cu legile frumosului, ale armoniei şi cerinţei esteticului din natură, societate şi opera de artă.

Mikel Dufrenne vorbeşte chiar de o *artă de a trăi*: arta supremă, pe care fiecare o poate practica pe cont propriu, dacă doreşte să facă din viaţa lui o creaţie, o capodoperă, evident în sprijiniul său, e nevoie să existe neapărat mediul natural, social şi educogen. Ştiind de la părinţi că viaţa este un joc, dar nu unul oarecare, ci unul serios, Tudor Arghezi spunea că pe acesta *îl joci în doi / în trei, / Îl joci în câte, câţi vrei, / arde-l-ar focul.* În cadrul său eul nu se poate juca însă la infinit, de unul singur, acesta are nevoie de un partener, eventual de mai mulţi, disponibili, dispuşi să se joace cu dânsul. E necesar ca jocul atât prim cât şi secund să fie accesibil fiecăruia şi tuturor, deoarece viaţa nu a fost şi nu este domeniul, posesia solitarului. Când Bérenger, protagonistul din piesa lui Eugen Ionescu, ***Rinocerii***, rămâne singur, în urma epidemiei de "rinocerită", exclamă, după ce şi-a pierdut de acum şi soţia: *Omul nu e urât, omul nu e urât!* Mai mult îşi reproşează: *Mă mustră conştiinţa, ar fi trebuit să-i urmez la timp. Acum e prea târziu! Vai sunt un monstru*! El devine conştient, din păcate, mult prea târziu, că omul a fost, este şi va fi om doar alături, între şi printre oameni. Originalitatea, de facto, individualitatea sunt şi pot deveni în sânul oamenilor , cu ei şi prin ei în slujba unui ideal: *Să mori asemeni ciocârliei însetate / de miraj / Sau ca pitpalacul / După ce a trecut marea / În primele tufişuri, / Fiindcă să zboare / Nu mai are poftă. / Dar nu să trăieşti bocind / ca un scatiu orbit.* (G. Ungaretti, ***Agonie***)

Suntem şi putem fi noi înşine, numai dacă respingem rutina, rugina şi ruina, optând pentru mai mult, mereu mai mult, mereu altfel, prin iniţiativă, inovaţie şi invenţie, opunând celor trei "***r***", cei trei "***i***", după cum ar spune marele pedagog G. Antonescu (1882-1953). Numai aşa, numai în acest fel, sensibilitatea va putea să prevaleze, să se disipeze în toţi şi nu doar în afara individului, pentru a fi în stare să permanetizeze domnia celor trei "***i***" şi,

Scanned with CamScanner

concomitent, esteticul, să pătrundă întreaga cultură, deoarece ea se trăieşte în cotidian.

S-a spus şi se mai spune, după cum afirmam mai sus, că viaţa este un joc prim, frumos, pur, în timp ce arta reprezintă un *joc secund*, în consecinţă mai frumos şi mai pur ca cel dintâi, de-a dreptul divin.

Eminescu însuşi a spus-o prin eroul operei sale, răspunzându-şi întrebării: *Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate, / voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.* Creatorii *straiului de purpură* sunt, totodată, şi ai altei lumi, mai bune, mai frumoase, deoarece ei creau *o altă lume pe-astă lume de noroi.* Şi, mai pregnant este relevat raportul dintre viaţă şi artă, dintre jocul prim şi cel secund, în poezia lui I. Barbu intitulată ***Joc secund***: *Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste / În grupurile apei un joc secund mai pur.*

Aşadar, artistul porneşte în crearea operei de la realitatea pe care o trăieşte, concomitent se documentează şi, deopotrivă, şi-o imaginează: *când autorul unei opere de artă nu se documentează această operă nu există.* Documentul şi ficţiunea colaborează, se însoţesc, converg spre operă. Arta, literatura, chiar literatura nonficţiune, nu echivalează cu o copie a realităţii, ci cu o *replică, iar colajul nu-i doar o simplă tehnică, ci manifestarea voinţei de autenticitate resimţită de autor, gustate de lector*[1].

Pe această coordonată întrebarea este dacă există o artă corolar al imaginaţiei pure? Nu, dar adevărat – asemănătorul rămâne un deziderat în sine creator (T. Vianu). Dintr-un asemenea motiv, unii s-au grăbit să afirme că în acest caz ar fi vorba de antiartă (antiliteratură) care, în fond, escamotează lipsa de talent, deşi astăzi pe Terra, peste jumătate din producţia editorială este dedicată unei atare arte.

De fapt Casanova de Seingalt, aventurier şi confrate demn de invidiat pentru aventurile sale romaneşti nota în memoriile sale: *nu-i imposibil ca o pană judicioasă să descrie un fapt adevărat, crezând, totodată, că-l inventează.* Prin urmare imaginaţia în sine nu există, ea îşi are sorgintea, asemenea visului, într-o realitate, fie şi refuzată; ea reprezintă, uneori, raportul nou între realitate, aşa cum este dânsa construită la un moment dat, şi reconstituirea ei, care nu exclude imaginaţia, cu deosebire în mijloace, ci o implică. Avem în vedere aici toate produsele de prelucrare graţie cărora oricât de altfel ar fi realitatea reconstruită,

[1] Stoian M. - ***Ficţiune şi realitate***, R. L. 38, sept. 1999

Scanned with CamScanner

creată, nici un element constituent nu-i străin de cele de la care derivă, porneşte. Dacă ceva este totuşi, în neregulă, vina nu-i a vieţii, a realităţii în toată plenitudinea sa, ci în credinţa vitregă conform căreia conceptul de realism te absolvă de căutarea şi găsirea mijloacelor inspirate de a răsfrânge lumea. Realul transgresat seamănă cu realul de la care se revendică în măsura în care nu a fost copiat (lat. *transgressus*, înseamnă a traversa). Reportajul ***Cu sânge rece*** (*In Cold Blood*), de exemplu, creaţia lui Truman Capote, nu vizează o crimă oarecare, ci una pe care a conceput-o şi orchestrat-o, în realitate percepută cândva de el. Pe această linie, Gabriel García Márquez însuşi mărturisea că *fantezia nu-l interesează deloc, deoarece dacă-i spune cineva că are fantezie bogată i se face ruşine.* De facto et de jure, operele sale nu sunt urmarea imaginaţiei, dar totul, absolut totul, se bazează pe un fundament real (M. Stoian). Spusele sale ar putea fi întregite de Federico Fellini care se întreba retoric: *Unde începe viaţa, unde arta?* Demarcaţia e greu de stabilit în cazul oricărui mare artist de la noi ori din lume: Grigorescu, Enescu, Ladea, Rebreanu, Doinaş, Picasso, Goethe, Rodin ş.a.m.d.

Aşadar, artistul reflectă realitatea într-un alt fel decât este, mai frumoasă ori mai urâtă, depinde de capacitatea lui de a o percepe şi pricepe, de-a şi-o reprezenta şi reimagina pentru ca ea să devină operă de artă. De aceea, în măsura în care arta, respectiv artistul, reflectă realitatea, cândva, încă de la Aristotel încoace, o imita, impunându-se ceea ce de la el înainte s-a numit *mimesis*. În consens cu el a apărut şi pare să fi devenit în zilele noaste o realitate, faptul că, la rândul său, viaţa copiază arta. Astfel, fără să vrem gesticulăm aidoma unui personaj dintr-un film sau dintr-o operă de artă, vorbim asemenea lui, ne îmbrăcăm şi ne comportăm ca el, ceea ce nici nu-i chiar aşa de grav, dacă acceptăm rolul educativ al artei, educaţia estetică şi prerogativele sale.

În fond, viaţa de fiecare zi se află sub zodia esteticului, intrăm în contact cu obiecte, ne implicăm în acţiuni şi activităţi ce poartă pecetea lui. Impactul cu operele de artă, design-ul vestimentar ori al lucrurilor de consum, arhitectura sau spaţiul ambiental, acte, operaţii şi acţiuni diurne ale căror autori suntem, participarea noastră la diverse ceremonii: nunţi, botezuri, înmormântări, dineuri, recepţii ş.a., toate şi fiecare impun o pregătire pentru a percepe, a înţelege şi recepta frumosul, esteticul, adică o **psihologie a artei**. Dar, după cum spunea I. Creangă, *arta nu-i o găleată din care să se adape întreaga lume*; să reţinem, prin urmare, că nici cartea – opera literară – pictura, sculptura, muzica, nu reprezintă găleata care să stea la dispoziţia oricui. În toate cazurile este vorba, cu precădere, de instrucţie, educaţie şi învăţare. Analfabetul nu poate citi o carte şi, în

Scanned with CamScanner

consecinţă, nici nu se poate bucura ori mâhni de conţinutul şi forma sa, de farmecul acesteia. Tot astfel stau lucrurile, mai întotdeauna şi în cazul impactului cu arta, unde putem vorbi despre *un analfabet estetic*, adică despre incapacitatea de a sesiza, simţi şi vibra în faţa frumosului, despre insensibilitatea faţă de inefabilul artei.

Această realitate, această indiferenţă afectivă (imunitate afectivă) în contactul cu arta are urmări nedorite atât pentru subiecţi (indiferent de gradul lor de cultură), cât şi pentru colectivitate, societate (mai mult sau mai puţin dezvoltată). A nu face nimic, *a nu asigura alfabetizarea estetică la timp înseamnă a frustra individul de trăiri şi plăceri* pe care doar perceperea, priceperea şi receptarea comprehensivă a frumosului le pot oferi: *Frumosul cere preţ / Ce-i ieftin nu-i nici trainic, nici / nou şi nici măreţ.* [V. Anania, ***Meşterul Manole***][2]

Toţi şi fiecare ne formăm o imagine despre propria noastră persoană, fiindcă ne comparăm cu ceilalţi. Astfel, conştient ori nu, ne raportăm la semeni şi stabilim dacă ei sunt aidoma nouă, mai puternici sau mai slabi, mai inteligenţi, mai isteţi, mai buni, mai instruiţi ş.a.m.d. sau, dimpotrivă. În acţiunile noastre ne bizuim pe această imagine. Dar, să nu uităm că imaginea despre sine nu coincide întotdeauna cu realitatea, cu atât mai mult cu cea oglindită în artă. Când între ceea ce percepem şi imaginea propriu-zisă există o mare discrepanţă, comunicarea, indiferent de natura ei, are de suferit, mai mult este lezat şi sentimentul stimei de sine.

Din asemenea considerente e imperios necesar **să fi învăţat arta comunicării**. Să nu ne speriem, deoarece învăţăm cum să conducem o maşină, luăm în acest scop lecţii de conducere auto şi studiem cu atenţie regulile de circulaţie. Mai mult, învăţăm să fim prudenţi până când ajungem la rutină ca să putem avea în vedere şi eventualele greşeli ale altora ori pentru a reacţiona prompt. Nu aceleaşi elemente le avem în vedere în comunicarea cu oamenii, în cazul relaţiilor interumane, mai mult în ***dialogul cu arta***. Aceasta cu atât mai mult cu cât mesajul creaţiei este codificat într-un limbaj specific. Arta, sensul ei complex provine din presimţirea unui *altceva* viitor spre care năzuim, la care visăm (Th. W. Adorno).

Faptul că cineva nu poate trăi la putere impactul cu muzica lui Mozart, sculptura lui Michelangelo, picturile lui Ţuculescu ş.a. trădează insensibilitatea, incapacitatea de a recepta. Şi atunci mult invocata *criză a artei* este, mai degrabă, o criză de comunicare, o *criză de sensibilitate*. Ca oameni, cu atât mai

[2] Anania V. – ***Meşterul Manole*** – în Greul pământului, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1982.

Scanned with CamScanner

mult ca psihologi, nu ne putem erija în apărători ai analfabeţilor estetici, reproşând artistului că nu înţelege gustul, gusturile ori preferinţele noastre. Opera de artă, indiferent de natura ei, nu se adresează unor oameni capabili să perceapă, să priceapă şi să recepteze de la început, ci şi-i creează diacronic. Psihologul ştie, trebuie să ştie, că ar fi o utopie să creadă şi să acţioneze pentru formarea oamenilor care să accepte opere posibile, eventual ca ei să fie cu un pas înainte faţă de experienţele estetice viitoare. Percepătorul aşteaptă. Expectanţele sale sunt rodul educaţiei în sensul cel mai larg. La rândul său, creatorul operei, contemplă, percepe, înţelege, respectiv cunoaşte realitatea, viaţa şi, pornind de la toate acestea, recreează o altă lume, alţi oameni, în strânsă legătură cu sursele, dar totul, absolut totul trecut prin filtrul raţiunii şi al inimii, preeminent al simţirii, în raport cu ceea ce este şi cât este el ca artist (aptitudini, talent, eventual geniu). *Trăim sub greul văzduhului / Ca pe-un fund adânc de mare / Nici o suferinţă nu-i atât de mare / Să nu se preschimbe în cântare!* [L. Blaga, ***Catren***][3] Aşadar, orice, chiar suferinţa – durerile şi necazurile – pot deveni *cântare*, poezie, artă, prin sublimare şi avivare aici şi acum datorită artistului adevărat.

2. Artă şi semnificaţie – nevoia de estetică

Arta utilizează semnele. Acestea ca semnificanţi semnifică ceva: gânduri, idei, trăiri, sentimente ş.a. Descoperirea ori redescoperirea lor presupune implicare, realizarea impactului percepătorului cu opera prin lectură – în sensul cel mai larg totul se percepe, se citeşte. Cel chemat să o realizeze trebuie să dispună neapărat de o metodă care implică o *adevărată ştiinţă* de a citi, de a contempla – vedea – de a asculta, într-un cuvânt de a percepe.

Omul de ştiinţă consideră E. Panofsky[4] observă fenomenele, le analizează, deduce sau induce concluzii care-i favorizează mersul înainte. Aidoma lui, umanistul dispune de carte, opere de artă, documente. Din suita lor, oricât de îndepărtate ar părea de obiectul cercetării, toate şi fiecare *sunt depozitarele mărturiilor celor mai elocvente asupra mediului social şi cultural din care a izvorât opera*[5].

[3] Blaga L. – ***Poezii***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1967

[4] Panofsky E. - ***Artă şi semnificaţie***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980

[5] Într-adevăr, pivotul umanismului este istoria, iar apropierea de umanism se realizează nu în perspectiva eternităţii, ci în cea a istorismului. Panofsky, ne spune sugerând imaginea tulburătoare a scării inverse a timpului a lui Balthasar Garcian, că, din punctul de vedere al istoriei, nimic nu este mai puţin real decât clipa prezentă (pe care nu o putem cunoaşte instantaneu în totalitatea ei), mai ireal decât viitorul pe care nu-l ştim şi mai real decât trecutul, asupra căruia putem zăbovi, exercitându-ne facultatea cognitivă. - Mihai Gramatopol – *Cuvânt înainte la cartea lui Panofsky*

Scanned with CamScanner

Cercetate cu atenţie ele dezvăluie starea materială a comunităţilor ori creatorilor, deopotrivă a acelora care au solicitat-o, felul lor de a fi şi de a trăi, ceea ce gândeau ori simţeau, ţelurile şi idealurile lor. Aşadar, ne preocupă trecutul, implicit arta care oglindeşte întotdeauna ceea ce a fost, ceea ce au trăit într-un fel, tocmai, pentru că ne interesează realitatea. Alienarea subiectului istoric, consideră acelaşi Panofsky, echivalează cu despărţirea lui dăunătoare de însăşi condiţia de om, renunţarea la cultură – sistemul ei simbolic – care mediază contactele sale cu natura înconjurătoare.

Împlinirea subiectului, de fapt a fiecărui individ, este posibilă într-un cadru cultural (*cosmos cultural*), în egală măsură raţional şi afectiv, numit ***umanism.***

Esenţa acestuia este **paideia** – sistemul de învăţare – şi **pietas** – respectul pentru cultură, pentru creaţiile omului – consideraţi drept ***pilonii umanismului*** (Panofsky E.). în fond, paideia reprezintă un triptic constituit din:

a) mimesis – imitaţie,

b) poesis – creaţie şi

c) catharsis- purificare, descărcare.

Din atare motive creatorul şi receptorul operei de artă imită, creează ori recreează şi, concomitent, se purifică. Deci *tripticul* amintit *este liantul de beton al cosmosului culturii.* Şi *orice manifestare umană înăuntrul său implică, la modul istoric, toate cele trei aspecte, iar natura acestei manifestări decide asupra predominanţei umane dintre termeni.*[6]

Dionis din Halicarnas (sec. I, î.e.n.) şi G. Tarde la graniţa dintre secole extrapolează invitaţia (mimesis) asupra întregii sfere a culturii. Pentru acesta din urmă, cultura înseamnă imitaţie, după cum majoritatea componentelor sociale – educaţie, cultură, tradiţie, obiceiuri, modă ş.a. – se bizuie pe ea, reproducem ceea ce vedem, auzim şi cunoaştem, în general. În timp şi cu timpul, însă arta a încetat să mai fie redusă doar la imitaţie. Rolul imaginaţiei a sporit şi, totodată, semnificanţii au dobândit din ce în ce mai multe semnificaţii, în funcţie de experienţa culturală a individului. Multitudinea aspectelor contemplate, noianul oamenilor care au devenit prototipuri ale personajelor create au determinat percepătorii de profesie să ia în considerare factorii sociali şi culturali. Aşa s-a ajuns de la universalism la relativism în cadrul căruia au apărut în discuţie ideea unei concepţii unice a valorii estetice, alături de aceea a ineităţii gustului.

[6] Gramatopol M. - Cuvânt înainte la *Artă şi semnificaţie*

Scanned with CamScanner

Studiile efectuate asupra percepției au permis înțelegerea procesului de creație, deopotrivă de percepere, pricepere și receptare. Corelarea lor cu progresele înregistrate în domeniul informaticii a permis discutarea ori rediscutarea operei de artă pe coordonate noi.

Secolul nostru a relevat mai mult ca oricare altul nevoia de artă. René Huyghe consideră că lumea apare, ne apare la început în forme vizibile, dincolo de care există domeniul invizibilului, mai puțin accesibil. Dar, acesta din urmă devine, fie și numai parțial, accesibil, datorită creatorului, ceea ce justifică nevoia ei, tentativa omului–omenire de a cuceri invizibilul pe calea plăsmuirii perpetue. Astfel, zice Huyghe: *din instinct, omul a împărțit întotdeauna universul în două: **vizibilul și invizibilul.***[7]

Cel dintâi rezidă în ceea ce poate fi perceput – văzut, auzit, simțit – în timp ce invizibilul – cel de al doilea – reprezintă tot ceea ce scapă percepției, controlului. Primul acționează în spațiu, al doilea în eternitate. În consecință *orice efort de a înțelege realitatea angajează un dialog între cele două aspecte ale realului*[8]. Dar, ceea ce ne interesează pe noi, când este vorba despre artă este chiar invizibilul – ca percepție ori proiectare a vieții interioare, reflectare a spiritului uman în funcție de generație și civilizație. El a alimentat mitologia, *el a creat poezia* (poesis) în cele din urmă idealurile, aspirațiile și speranțele ceea ce a făcut din cea care le oglindește o necesitate, însă nu oricare, ci una de certitudine.

Michel Ragon[9] aprecia că, într-un fel, arta rivalizează știința, deoarece oferă informații, cu precădere, în legătură cu noianul trăirilor și simțirilor omului. Semnificanții sunt încărcați de semnificații insolite. Descoperirea lor stă în puterea lectorului dobândită prin artă. *Arta s-a justificat și se justifică, pretutindeni, ca formă de cultivare a nemulțumirii față de ceea ce există, față de ceea ce s-a obținut și realizat până la un moment dat , ca imitație și incitație la "altceva", mai bun decât prezentul, la altceva superior stărilor de lucru constituite*[10]. Dar semnificanții sunt și devin din ce în ce mai originali, sporesc, de asemena semnificațiile, niciodată doar pe seama anecdoticului, eludând problemele fundamentale ale omului. Bucuriei de a le descifra i se adaugă plăcerea impactului cu opera, indiferent de forma sa.

---

[7] Huyghe R. - ***Puterea imaginii***, Ed. Meridiane, București, 1971
[8] Achiței Gh. - ***Artă pentru ce mă rog?*** în ***Artă și speranță***, Ed. Albatros, București, 1974
[9] Ragon M. - ***L'art – pour quoi faire?***, Paris, 1971
[10] Achiței Gh. – opera citată

Scanned with CamScanner

O creaţie veche, legenda ***Turnul Babel*** s-a născut în vremuri străvechi. O reproducem pentru profunzimea şi strălucirea ei:

1. Tot pământul avea o singură limbă şi aceleaşi cuvinte.

2. Pornind ei spre răsărit, au dat peste o câmpie în ţara lui Şinear; şi au descălecat acolo.

3. Şi au zis unul către altul: "Haidem! să facem cărămizi, şi să le ardem bine în foc." Şi cărămida le-a ţinut loc de piatră, iar smoala le-a ţinut loc de var."

4. Şi au mai zis: "Haidem! să ne zidim o cetate şi un turn al cărui vârf să atingă cerul, şi să ne facem un nume, ca să nu fim împrăştiaţi pe toată faţa pământului."

5. Domnul s-a pogorât să vadă cetatea şi turnul, pe care-l zideau fiii oamenilor.

6. Şi Domnul a zis: "Iată, ei sunt un singur popor, şi toţi au aceeaşi limbă; şi iacă de ce s-au apucat; acum nimic nu i-ar împedeca să facă tot ce şi-au pus în gând.

7. Haidem! să Ne pogorâm şi să le încurcăm acolo limba, ca să nu-şi mai înţeleagă vorba unii altora."

8. Şi Domnul i-a împrăştiat de acolo pe toată faţa pământului; aşa că au încetat să zidească cetatea.

9. De aceea cetatea a fost numită Babel, căci acolo a încurcat Domnul limba întregului pământ, şi de acolo i-a împrăştiat Domnul pe toată faţa pământului[11]

Cum a apărut ea, nu se ştie şi poate că nici nu-i atât de necesar. Dar, ceea ce semnifica trama ei este că ea amintea oamenilor unde pot ajunge şi ce s-ar putea întâmpla cu ei, dacă nu s-ar mai înţelege unul cu altul. Ideea de a înălţa un turn care să ajungă până la cer stupefiază. Ambiţia devine incomensurabilă, absurdă şi ingenuă. În condiţiile în care oamenii nu se mai înţeleg, ideea de a înălţa un atare edificiu este nu doar utopică, ci, de-a dreptul, aberantă: *Turnul Babel rămâne o legendă ori un mit destinat să trezească întotdeauna un anume sentiment de îngrijorare.*

Semnificaţiile ar putea fi şi altele – oamenii care tindeau să înalţe acest edificiu unic – ca înălţime şi frumuseţe – erau dominaţi de ambiţie, deopotrivă de ideea de frumos – ceva ce nu s-a mai văzut. Esteticul spre care năzuiau făurarii săi revela o preferinţă, alta decât cele de până acum. Privită retrospectiv, aspiraţia lor ar putea părea astăzi o blasfemie, dar nu este, fiindcă semnificanţii sunt încărcaţi de semnificaţii încă nedesluşite. Noi şi cei de după noi vor mai şti

[11] **Biblia,** *Facerea,* 11: 1-9

Scanned with CamScanner

şi vor mai găsi încă multe, în măsura în care vor avea timpul necesar să zăbovească asupra ei printr-o lectură nouă, alta de fiecare dată.

Ca operă de artă, legenda este eternă prin ea însăşi şi prin ambiţia sa de a înfrunta timpul. A reuşit ea oare? Da, fiindcă a fost şi este originală, şi ca obiect – operă de artă – a stat şi continuă să stea sub semnul perfecţiunii în ceea ce înseamnă trama ei, prospeţimea şi frumuseţea imaginilor. Ea este şi rămâne, deoarece revelează omul care a creat şi creează mereu premise pentru viitoarele sale acţiuni. Zgârie norii, alunizarea, intenţia de-a ajunge şi de a făuri pe suratele Terrei trădează aceeaşi preocupare şi naşte aceleaşi întrebări: *ce va fi?*, *ce se mai poate întâmpla?*, *ce-am putea face?* care traduc, după cum a considerat M. Heidegger stări de incertitudine, ceva din *invizibilul nostru* permanent. Iată de ce arta, iată de ce nevoia de artă şi necesitatea de a o percepe şi pricepe cu mintea şi inima la un loc.

II. PSIHOLOGIA ESTETICĂ

Psihopedagogia estetică are în vedere subiectul, pregătirea lui pentru a rezona cu teritoriile aflate sub semnul inefabilului şi individualităţii estetice, o sensibilitate faţă de o regiune ontică (*ontic/ă* referitor la existenţa, la realitatea obiectivă, existenţă independentă de om < fr. *ontique*, cf. gr. *on* – fiinţă) ce însufleţeşte, stimulează şi intermediază prin excelenţă comportamentul uman. Acesta, rezultat al contactului cu opera, este departe de a-i procura letargie sau uitare de sine – invocate uneori – dimpotrivă, creaţia îmbie la contemplare activă, exploratoare, la o trăire agreabilă, zămislitoare de certitudini, dar şi de interogaţii.

În acest sens – cărturarul român, T. Maiorescu, releva, la vremea sa, că *orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea pe câtă vreme este stăpânit să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale.*[12] Aceasta este, de fapt, lumea impersonală, urmare a contactului cu arta şi explică pentru T. Maiorescu rolul moralizator al artei. Ulterior, T. Vianu a vorbit despre sentimentul de uimire care însoţeşte perceperea, înţelegerea şi receptarea operei de artă, spunând că: *în faţa artei, trăim nu numai lumea ca senzaţie, dar şi revelaţia lumii ca senzaţie. A*

[12] Maiorescu T. – ***Critice***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1966

Scanned with CamScanner

descoperi sub aspectele uzuale ale frecvenţei cu care le-am perceput, şi îngreunate din pricina valului de noţiuni prestabilite cu care îl considerăm îndeobşte o lume tânără de înfăţişări care se impune puternic simţurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă întâlnire cu noutatea, în care recunoaştem unul din factorii cei mai importanţi ai receptării estetice a artei. Prin artă redescoperim lumea, o vedem pentru prima dată, ori sesizăm ceva în plus.[13]

De aceea, psihologic vorbind, contemplarea estetică nu-i şi nici nu trebuie înţeleasă ca o detaşare de real, ci mai repede o recreare a acestuia din punctul de vedere al artistului. Revelam, chiar în cadrul acestei prelegeri, că M. Eminescu identifică în creatorii de dinaintea lui, făurarii unei lumi noi, spunând: *Ei creau o altă lume pe astă lume de noroiu* (***Epigonii***), fapt pentru care au fost şi rămân în optica lui, cu adevărat, artişti. V. Anania, contemporanul nostru insistă asupra rodului creaţiei ***icoană*** mult mai mândră ca izvorul care a generat-o: *Şi rodul / Acesta-i: în icoană trăieşte Mona Lisa, / Dar tot aci perit-a, căci meşterul ucis-a / Mândreţea după fire-n mândreţea după har. / Pricepi, aceasta-i legea, cu gustul ei amar; / Când firea izvodeşte frumosul măiestrit, / E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit. / Aici, pe pânza asta şi-n zid am să închid / Eu umbra, umbra doamnei, s-o închid şi s-o ucid!*[14]

Prin urmare, imaginaţia creatoare nu e menită să oculteze realitatea ce o generează, ci, dimpotrivă, să o îmbogăţească, să-i dea un sens, fiindcă, după cum declara un poet român, artistul visează întotdeauna trezirea, stimularea noastă la mai mult, nu neapărat prin idei, ci prin frumos. De exemplu, literatura, aidoma oricărei arte, transmite un mesaj, dar ea nu poate fi redusă la acesta, pentru că, zicea, la timpul său, însuşi Mallarmé, *poemele, respectiv literatura, se fac cu cuvinte nu cu idei*, pictura cu linii şi culori, sculptura cu materiale, muzica, în fine, cu sunete. Arta prin urmare ne apare ca o sculptură, ca o compoziţie şi nicidecum ca o idee sau ca o suită de idei. Ea revelează trăiri, simţiri, emoţii, pasiuni. Adică pasiunea de a înţelege viaţa, istoria, societatea, oamenii şi izvorăşte din propria viaţă. *E menirea-mi adevărul / Numa-n inimă-mi să-l caut.* (M. Eminescu, ***Numai poetul***). De aceea ne întrebăm cine oare a surprins mai bine viaţa, societatea ca H. Balzac în a sa ***Comedie umană*** ori ca Cezar Petrescu în a sa ***Cronică a veacului al XX-lea***? Cine a surprins mai bine timpul ca M. Proust în romanul său ***În căutarea timpului pierdut*** ori Camil Petrescu în romanele şi dramele sale, cine a surprins mai bine istoria ca W. Scott sau M.

[13] Vianu, T.– ***Estetica***, E.P.L., Bucureşti, 1968
[14] Anania, V. – ***Meşterul Manole în Greul pământului***, Ed. Eminescu, 1982

Scanned with CamScanner

Sadoveanu în ale lor romane istorice? Creaţiile celor menţionaţi dezvăluie trăiri şi pasiuni deosebite, revelează acţiuni şi fapte greu de identificat în viaţă şi, totodată, responsabilităţi pe care şi le-au asumat doar ei. Lucrul cel mai important constă, deci, în a ne întreba mereu cine suntem? Aşa cum spunea Scott Fitzgerald în prefaţa din 1934, la ***Marele Gatsby***: *Faptul că un om îşi asumă responsabilitatea să scrie un roman fără să aibă o atitudine limpede şi hotărâtă faţă de existenţă – reprezintă pentru mine o mare enigmă.* E ca şi când cineva procreează fără să aibă condiţii şi posibilităţi să-şi crească şi să-şi educe copiii.

În consecinţă, să trăieşti este dificil, să ştii cine eşti şi de unde vii e aproape imposibil, să ai o atitudine clară, decisă, prospectivă faţă de existenţă, viaţă a fost este şi devine din ce în ce mai greu, tot atât de greu după cum trebuie să lupţi ca să dai un sens existenţei tale aici pe pământ. Impactul cu opera reprezintă un moment decisiv, dacă acel ce îl realizează este în stare să-l trăiască, să se detaşeze de el, să-l transforme într-un bun al său în măsura în care i se potriveşte şi i-ar putea folosi diacronic în devenirea sa ca om, ca individualitate distinctă, ca personalitate.

III. PSIHOLOGIA ARTEI
- OBIECTUL SĂU -

După cum se ştie, psihologia s-a constituit ca ştiinţă de sine stătătoare în secolul al XIX-lea ca urmare a dezvoltării ştiinţelor naturii care utilizau experimentul ca metodă de cercetare. În acest sens un rol primordial le-a revenit fiziologiei, fizicii şi chimiei. Astfel, psihologia devine autonomă şi, concomitent, o ştiinţă explicită – ea îşi defineşte obiectul şi îşi stabileşte cu exactitate metodele din suita cărora cea mai importantă este metoda experimentală.

Psihologia artei reprezintă unul din zecile de domenii aplicative ale psihologiei. Apariţia şi impunerea sa a devenit o posibilitate reală în condiţiile în care arta a cunoscut o înflorire aparte şi s-a conturat pe deplin estetica – ştiinţa care studiază legile creării frumosului, perceperii şi receptării sale plenare. Cercetătorii apreciază că factorii care i-au determinat apariţia sunt:

1. crearea şi impunerea esteticii experimentale – activitate în domeniul căreia începutul îi aparţine lui G. Th. Fechner (1801-1887) – autorul legii

Scanned with CamScanner

cunoscute sub numele de Weber-Fechner şi, în cazul în discuţie, al lucrării *Asupra esteticii experimentale* (Zür Experimentalen Aesthetik, 1871);

2. constituirea psihologiei diferenţiale – creaţia lui Fr. Galton (1822-1911), autorul lucrării *Ereditate şi geniu* – în cadrul căreia abordează înzestrarea sau dotarea, talentul şi geniul, condiţii sine qua non ale existenţei artistului, creatorului propriu-zis sau interpretului;

3.rezultatele apariţiei psihopatologiei, cercetărilor reprezentanţilor acestor orientări - J. M. Charcot, Th. Ribot, P. Janet; G. Dumas, E. Kretschmer ş.a. care au sesizat frecvenţa unor manifestări psihice la oamenii de seamă care s-ar afla la graniţa dintre normal şi anormal.

Unul sau altul dintre aceşti factori, mai precis acţiunea lor convergentă, au condus la constituirea obiectului psihologiei artei. Estetica viza **artistul**, creatorul frumosului, **frumosul** din opera de artă, natură ori societate şi **beneficiarul** – cititor, contemplator, spectator sau percepător etc. În ceea ce ne priveşte sesizăm că din suita lor cel puţin două nu pot fi adordate în afara psihologului şi psihologiei, fără aportul lor nemijlocit:

- **artistul – creatorul şi**
- **beneficiarul – percepătorul.**

Din asemenea motive, la un moment dat, diacronic, estetica risca să devină intrinsecă psihologiei. Aşadar, creatorul şi beneficiarul, cel chemat să perceapă – fac din estetică o psihologie a artei. Sigur că psihologia, filozofia, istoria şi alte ştiinţe înlesnesc demersurile esteticii şi conferă acesteia calitatea de ştiinţă interdisciplinară. Date fiind raporturile sale cu psihologia, rezultă în mod necesar că aceeaşi calitate, acelaşi caracter interdisciplinar îl are şi psihologia artei al cărei studiu îl începem acum.

IV. ISTORICUL DEVENIRII PSIHOLOGIEI ARTEI

Psihologia artei a existat ca ştiinţă implicită de când există arta, dar ca ramură a psihologiei, ca teorie, doar din secolul al XIX-lea, când Fechner a definit principiile unui nou demers ştiinţific, pe care l-a numit estetică experimentală. În lucrările sale *Asupra esteticii experimentale* (Zür

Scanned with CamScanner

Experimentalen Aesthetik) şi ***Estetica primară dinainte de şcoală*** (Vorschule der Aesthetik) apar următoarele idei:

1. - estetica deductivă, filozofică trebuie înlocuită nepărat cu estetica inductivă şi experimentală care să se bazeze pe experienţe şi măsurători permanente;

2. - estetica ***de jos*** în opoziţie cu cea ***de sus*** se va opri asupra formelor, dimensiunilor şi raporturilor dintre ele, generatoare de frumos;

a). estetica experimentală va avea în vedere psihicul, ceea ce se petrece în sufletul celui care percepe;

b). concomitent, va măsura – recurgând la metode precise – ce se întâmplă cu percepătorul în raport cu opera supusă şi ea unor analize şi examinări precise din exterior.

Recunoaştem în aceste consideraţii succinte că estetica experimentală a lui Fechner nu-i altceva decât o estetică psihologică, o psihologie experimentală după cum aprecia N. Pârvu, profesor doctor, care a activat în cadrul Catedrei de Psihologie de la Universitatea noastră.[15] Consideraţiile lui Fechner mai au în vedere legile, metodele esteticii experimentale, asociaţia de idei în estetică, noţiunile cu care operează, raportul dintre artă şi natură care odată cunoscute ar putea favoriza răspunsurile la întrebările de ce ne place sau nu ne place ceva – un obiect, un lucru sau o anumită operă de artă etc. (Astăzi prin plăcere înţelegem un afect agreabil care, în cazul psihologiei artei, presupune sublimarea oricărui act în trăire, bucurie, emoţie estetică.) Totodată, el mai distinge între principiile materiale şi cele formale ale plăcerii, contrastului, compensării, al progresului estetic, al adiţiei (a ceea ce se adaugă) exerciţiului, atenuării, sensibilităţii, al pervertirii stării iniţiale, al obişnuinţei, al saturaţiei, schimbării genului de preocupări, al mediei estetice etc.; şi cele din categoria a doua sunt principiile:

a). unităţii sintetice a multiplului - pentru ca un obiect să ne placă trebuie să acţioneze prin totalitatea părţilor sale convergent asupra subiectului; absenţa unităţii creează impresii dezagreabile, de disipare, de contradicţie, absenţa diversităţii, dimpotrivă creează impresii neplăcute;

b). absenţei contradicţiilor, armoniei sau adevărului - armonia reprezentărilor, adevărurilor interioare, precum şi cele exterioare produc plăcerea. Contradicţia şi dizarmonia au ca efect neplăcerea. În cazuri excepţionale ea poate produce plăcere, râs, când ne este indiferentă, după cum

[15] Pârvu N. – ***Studii de psihologia artei***, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967

Scanned with CamScanner

neplăcere acelora ce nu le este totuna. După cum ştim contradicţiile nu pot lipsi şi nu au lipsit niciodată nici din domeniile artei, dovada cea mai elocventă a confirmărilor o constituie curentele culturale, însăşi arta modernă;

c). al clarităţii - claritatea se întrepătrunde cu celelalte două.

Acelaşi Fechner propune pentru studierea fenomenului estetic următoarele metode: *alegerea* (alegerea obiectului care îţi place), *construcţia* (subiecţilor li se cere să construiască ceva), *observarea obiectelor uzuale* (cărţi de vizită, plicuri, cărţi de joc – mai lungi, mai scurte). El s-a oprit concomitent şi asupra asociaţiei de idei (produce plăcere asocierea unor amintiri în jurul unei idei sau neplăceri), conceptelor compuse (noţiuni fundamentale: arta, critica, clasificarea artelor, gustul artistic, categoriile de sublim, monstruos, meschin, ridicol ş.a.), raportul artă-natură. Intenţia lui Fechner a fost de a da o expresie cât mai exactă şi, în limita posibilităţilor, comensurabilă a proceselor psihice pe care le declanşează, pe de o parte, elaborarea operei de artă şi, pe de altă parte, perceperea, priceperea şi receptarea sa de către percepător – lector, contemplator, privitor, receptor. După cum v-aţi dat seama, optica sa este, mai degrabă, o estetică psihologică, decât o alternativă la estetica filozofică, ea pune în centrul ei studiul plăcerii, ca obiect al studiului estetic fundamental.[16] Alte mari personalităţi ale psihologiei, E. Mach, W. Wundt, Helmholtz au contribuit la dezvoltarea esteticii de jos, care, opusă esteticii de sus, de esenţă filozofică, analizează experienţa estetică printr-un demers empiric: observarea comportamentelor de alegere şi de preferinţă. La origine se află problema gustului şi a judecăţii, care reţin atenţia psihologului.

Ulterior J. Volkelt (1848-1930), autorul lucrării ***Sistemul estetic*** şi Lipps, autorul lucrărilor ***Estetica***, ***Psihologia – frumosul şi arta*** vor utiliza psihologia pentru a elabora o estetică, dar se reîntorc la estetica filozofică, deoarece introspecţia şi empatia se sudau perfect în concepţia lor. Reluând problema empatiei, V. Pavelcu arată că termenul a fost propus de Titchener – dar provine de la Herder, Novalis, Schlegel, Jean Paul ş.a.[17]

Volkelt şi Lipps au elaborat o estetică a empatiei, adică o estetică a proiectării stărilor noastre psihice, a universului psihic în lumea operelor de artă. Fr. Baumgarten şi Bergson adaugă o formă nouă de empatie cu funcţie de cunoaştere, care înlesneşte penetrarea într-o altă fiinţă, în esenţa unui obiect. Tot aşa o văd Scheler, Kronfeld, Dilthey, Spranger, Jaspers ş.a.

---

[16] Achim I. – Psihologia artei în *Dicţionar de estetică generală, Ed. Politică, Bucureşti, 1972*

Scanned with CamScanner

Calea deschisă a luat avânt ca urmare a implicării testelor în cercetările efectuate (Cattel, 1890; Münsterberg, 1891; Binet, 1896; Sommer, 1899), precum şi ca urmare a cibernetizării şi informatizării cercetărilor. În perspectiva unor atare studii:

- creatorul – îşi reprezintă, codifică şi realizează opera (o creează);
- percepătorul – recunoaşte, decodifică opera de artă (o consumă, o receptează) prin:

a). organele de simţ – canale,

b). semnele – stimulenţii – semnificanţii, care implică anumite semnificaţii;

- opera – limbaj - cod ce se cere a fi decodificat.

Majoritatea cercetărilor amintite se bazau pe percepţia stimulilor simpli construiţi de către experimentator şi în care erau variate propoziţiile şi unitatea de compoziţie. Toate acestea şi, cu deosebire, lucrările lui G. D. Birkhoff ilustrează preocupările cercetătorilor acestei perioade.[18]

În timp şi cu timpul, consideră J. Bernard, operele de artă au fost ele însele evaluate drept obiect al experimentatorului, deşi cercetările, în ansamblul lor, continuă să fie dominate de o viziune normativă a judecăţii de gust. Aprecierile sunt considerate drept juste, deoarece au în vedere valoarea estetică presupusă ca imanentă obiectului şi care, din asemenea motive este universală. H. Eysenck socotea că a demonstrat existenţa unui factor G de apreciere artistică independent de experienţa culturală a subiectului şi care ar deriva direct din natura sistemului nervos.

Preocupările pentru creaţia de artă nu au încetat nici o clipă. Astfel, Umberto Eco ajunge să vorbească în lucrarea sa ***Opera deschisă*** despre autor – operă – lector – şi relevă rolul celui din urmă la întregirea celei dintâi, adică a creaţiei. Mai mult opera ajunge să fie identificată cu forma, gramatica sa. Dar, aceasta nu poate fi redusă doar la mesaj, deoarece ea reprezintă o compoziţie, o structură. Abordarea matematică a operei de artă nu rezolvă însă problema perceperii şi priceperii operei de artă, cu atât mai mult receptarea ei.

Din perspectiva lui Fr. Galton se esenţializează discuţia cu privire la raportul dintre ereditate, mediu şi educaţie în dezvoltarea şi formarea personalităţii artistului. Studiile efectuate de Terman, Delacroix, memoriile lui Berlioz, Wagner, Stanislavski, studiile lui B. Croce despre Shakespeare, Corneille, Ariosto, ale lui Th. Gautier despre Balzac, ale lui A. Gide despre

[17] Pavelcu V.- ***Drama psihologiei*** Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972
[18] Bernard Y. – Psihologia artei în Doron R., Parot Fr., ***Dicţionar de psihologie,*** Ed. Humanitas Bucureşti 1999

Scanned with CamScanner

Dostoievski, ale lui R. M. Rilke despre Rodin; Wolf despre Leonardo da Vinci şi multe altele au creat o perspectivă nouă înţelegerii geniului, problemelor referitoare la aptitudini şi talent. Orientările existente în psihologie, unele paradigme ca: psihopatologia, psihanaliza, behaviorismul ori cele din veacul nostru reprezentate prin psihologiile: umanistă, transpersonală, transculturală, cognitivistă etc. aduc unele clarificări şi în domeniul esteticii, deopotrivă şi în acela al psihologiei artei.

Problemelor psihologiei artei le sunt consacrate şi alte contribuţii, ca, de exemplu, tratatul lui Műller-Freinfels - ***Psihologia artei*** (Psychologie der Kunst) care a reprezentat o cotitură în constituirea psihologiei artei. Ei se ocupă de artă cu metodele psihologiei, dar consideră că metodele psihologiei artei trebuie să se deosebească de cele ale esteticii, în sensul că e nevoie să devină experimentale. Astfel, psihologia artei e nevoită să folosească pentru cercetarea fenomenului artistic metode ca: experimentul, ancheta, psihanaliza, metoda biografică, monografică, metodele psihologiei sociale, metoda patologică, comparativă, sociologică ş.a. Folosindu-se de asemenea metode, Műller-Freinfels prezintă în:

- volumul I – bazele generale ale cercetării psihologiei artelor şi ale psihologiei plăcerii artistice;
- volumul al II-lea – psihologia artistului, problema stilului şi structura operei de artă;
- volumul al III-lea – bazele psihologice ale unor arte ş.a.

În concepţia celor doi, psihologia artei poate aborda toate problemele pe care le cercetează şi estetica: opera, artistul, spectatorul, structura diferitelor arte, categoriile estetice – cu metodele psihologiei. O contribuţie deosebită la constituirea psihologiei artei a avut-o şi psihologul francez H. Delacroix[19] - **Psychologie de l'Art**. Acesta relevă:

- arta ca joc şi diferenţiază jocul copilului de eventualul joc al artistului care manifestă o sensibilitate deosebită,
- arta echivalează cu animarea universului, dar nu orice animism este estetic;
- reia noţiunea de empatie şi relevă semnificaţiile sale distincte: simpatia reflexă, automată care nu-i decât aspectul afectiv al imitaţiei, totalitatea tendinţelor şi a emoţiilor altruiste şi absorbţia personalităţii într-o esenţă străină sau intuiţie panteistică;
- psihologia artistului, creator al operei.

[19] Delacroix H. – ***Psihologia artei***, Ed. Meridiane Bucureşti, 1983

Scanned with CamScanner

O abordare specifică spre care se orientează optica psihologică în examinarea artei o constituie cea care este legată de apariţia psihanalizei, cu precădere de aportul ctitorului său, S. Freud şi cel al adepţilor săi la prospectarea unor zone ale psihicului ce aparţine sferei inconştientului. Consecinţele sunt cunoscute: psihanaliza aplicată. Marie Bonaparte, în anul 1933, publică o culegere de articole ale lui Freud, reunite şi traduse în limba franceză: ***Essais de psychanalyse appliquée*** – de unde şi denumirea: psihanaliză aplicată. Printre lucrările apărute aici figurează: ***Moise de Michelangelo, Sensul opus al unor cuvinte primitive, Tema celor trei casete, O amintire din copilăria lui Goethe.***

Concepţia lui S. Freud, exprimată şi în eseul ***Delir şi vise***, cu privire la creatori şi creaţie este elocventă: *[...] poeţii şi romancierii sunt aliaţi preţioşi [...]. Ei sunt, în ceea ce priveşte cunoaşterea sufletului, profesorii noştri, oamenii obişnuiţi, deoarece ei se adapă la izvoare pe care noi încă nu le-am făcut accesibile ştiinţei.* O atare perspectivă va fi reluată de Lacan: *Ar fi o bădărănie să atribuim vreunei nevroze tehnica de care dă dovadă un creator [...], singurul avantaj pe care un psihiatru analist are dreptul să-l revendice cu privire la poziţie este să-şi amintească împreună cu S. Freud că în materia sa artistul (creatorul) îl precede întotdeauna şi că el nu are deci a o face pe psihologul, acolo unde artistul îi deschide drumul.* (Lol V. Stein)

Continuând, cu aceeaşi convingere, acelaşi Lacan afirma că *psihanaliza nu se aplică, în sensul propriu, decât ca tratament şi, prin urmare, la un subiect care vorbeşte şi care înţelege* ca în cele din urmă să releve limitele psihanalizei aplicate: *nu poate fi vorba, în afară de acest caz, decât de metoda psihanalitică, aceea care procedează la descifrarea semnificanţilor, fără a ţine seama de vreo formă de existenţă presupusă a semnificantului.* În această situaţie, dacă avem în vedere, opera literară, nu trebuie să o percepem şi să o pricepem ca un simptom nevrotic, ci ca un rezultat al implicării creatorului cu inima şi mintea la un loc, concretizat în ceea ce este opera. De aceea, practica psihanalizei aplicate începe, în cazul psihanalistului, o dată cu impactul realizat cu opera, chestionarea sa. Dar, după Lacan *numai poezia permite interpretarea*[20]. Asupra acestor idei şi a altora vom mai reveni. Complexitatea, insolitul, incertitudinea, ambiguitatea sunt variabile corelative a căror prezenţă reprezintă un potenţial de activare. Studiul proceselor de creaţie artistică constituie obiectul de cercetare al psihologilor şi se realizează în condiţii aparte, după cum am subliniat, graţie metodelor de simulare pe calculator.

[20] Chemama, R. - ***Dicţionar de psihanaliză***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1977

Scanned with CamScanner

Sporirea interesului faţă de opera de artă, multiplicarea observaţiilor şi compararea lor i-au convins pe cercetători să aibă în vedere mediul – cultural şi social. Sunt puse în discuţie ideile ineistă şi environmentalistă în legătură cu artistul, creatorul, deopotrivă cu simţul, gustul şi emoţia estetică.

Dezvoltarea cercetărilor asupra percepţiei vizuale şi auditive a suscitat interesul psihologilor şi a permis ivirea unor reflecţii noi asupra efectului hedonist al proprietăţilor structurante ale creaţiei. Asemenea cercetări efectuate, cu deosebire, în Franţa de R. Frances (***Psychologie de l'art et d'esthétique***, PUF, Paris, 1979) cu privire la muzică, F. Molnar în legătură cu pictura se circumscrie cadrului teoretic propus de D. Berlyne (***Aesthetics and Psychobiology***, Appleton Century Crafts, New York, 1971) al cărui aport la impunerea psihologiei artei rămâne incontestabil. Astfel, pentru el, percepţia estetică porneşte de la o explorare diversă, nedirijată spre un scop anume, şi în cursul său apare interesul stârnit de elementele de conflict perceptiv.

Paralel, concomitent sau consecutiv, au existat, asemenea preocupări cu privire la opera de artă şi creatorul său şi la noi în ţară – începând cu cronicarii. Ele s-au intensificat în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea, graţie majorităţii scriitorilor români. Remarcabile sunt contribuţiile lui T. Maiorescu, C. D. Gherea, E. Lovinescu, G. Călinescu, T. Vianu, L. Rusu, M. Ralea, N. Pârvu, V. E. Maşek, M. Breazu, I. Pascadi, P. Cornea, Şt. Steriade, S. Marcus, H. Wald, M. Cernea, Oltea Mişcol, M. Săndulescu, P. Câmpeanu, E. Gheorghe, P. Oprea, Gr. Smeu, V. Dumitraşcu şi mulţi alţii. Studiile celor din urmă se constituie într-un adevărat tratat de estetică psihologică.[21]

Devenirea psihologiei artei, constituirea şi afirmarea ei au avut loc în condiţiile evitării excesului psihologizant, intrinsec abordării lui Fechner şi a adepţilor săi, precum şi a identificării sale cu estetica. Contribuţiile lui N. Mărgineanu, M. Ralea, Ursula Şchiopu, Bianca Bratu, N. Pârvan şi alţi psihologi de la noi trebuie neapărat avute în vedere.

[21] Pascadi I. (coord.) - ***De gustibus disputandum***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972

Scanned with CamScanner

METODELE DE CERCETARE DIN CADRUL PSIHOLOGIEI ARTEI

I. PROBLEME GENERALE

1. Etimologic vorbind gr. *meta* are sensul spre şi *odos* înseamnă cale, urmărire, intinerar – **methodus** - cale, drum , mod de lucru, pe baza căruia se realizează un anumit rezultat:

- anticipativ ori
- retroactiv.

2. În toate cazurile, metoda reprezintă drumul menit să contribuie la optimizarea demersului întreprins, fapt pentru care este menită să regleze anumite acţiuni practice şi intelectuale în vederea atingerii unui anumit scop.

3. Invariant strategic ce îşi subordonează variante tactice (P. Popescu Neveanu):

a). instrument sau modalitate de intervenţie, de informare, de interpretare şi de acţionare, aparent exterioară domeniului căruia i se aplică;

b). rezultată din cunoaşterea prealabilă, ea se formulează prin conversiunea relaţiilor generale şi specifice domeniului; se materializează în modalităţi instrumentale şi normative – este imanentă domeniului.

4. Fixitatea metodelor, conservatorismul în aplicarea lor, rutina excesivă a cercetătorului reprezintă prejudicii în calea eforturilor depuse pentru optimizarea cercetărilor în domeniul psihologiei artei.

II. METODELE DE CERCETARE

Ansamblul de proceduri, de demersuri ori reguli de adoptare în conducerea unei cercetări sau într-o activitate practică, metodele implicate în cercetarea aspectelor şi fenomenelor psihice variază, în raport cu aria şi gradul de generalitate

Scanned with CamScanner

a). de la vast, ridicat,

b). la limitat, scăzut, respectiv metodele: observaţia experimentală intrinsecă marilor abordări, explorări ştiinţifice sau metoda erorii medii ori cea a alegerilor forţate care desemnează proceduri experimentale specifice în cadrul metodelor psihofizice (M. Richelle).

Psihologia utilizează metodele unanim acceptate (inducţia, deducţia, observaţia, experimentarea, măsurarea) alături de cele specifice domeniilor sale (etologică, de explorare critică, testele, genetică, psihometrică, proiectivă). În multiplele sale domenii aplicative, din care psihologia artei este unul, metodele şi-au dobândit un caracter specific, cu atât mai mult cu cât orice psiholog consacrat domeniului psihologiei artei, este conştient că datele culese ori, în practica creării, perceperii, priceperii şi receptării creaţiei, frumosului în ansamblu, efectele obţinute sunt dependente de metodele aplicate, în egală măsură de psiholog care poate impune ori compromite o anumită metodă. Numărul lor este variat. Dintre toate ne vom referi la următoarele:

1. Observaţia (*ob* – înainte, *servare* – a păstra, a ţine, a situa) ca metodă principală de cercetare în domeniul psihologiei, ea este auxiliată de mijloace tehnice – magnetofon, casetofon, aparat de fotografiat sau filmat, binoclu, camere video, calculator, internet, şi aşa numiţii observatori multipli (film, video, sonogramă etc.) – fapt care amplifică posibilităţile de detecţie informaţională şi asigură păstrarea materialului, revenirea asupra sa. Această metodă înlesneşte urmărirea însuşirilor psihice ale artistului, a înclinaţiilor, aptitudinilor şi a formelor de manifestare a spectatorilor – de la copil la adult – în perioada de dezvoltare, afirmare în diferite etape ale elaborării operei de artă.

Metodă de investigare ştiinţifică ce constă în înregistrarea sistematică, prin simţuri, a particularităţilor şi modificărilor survenite în structura ori aspectele obiectului studiat (text, pictură, sculptură, scriitură muzicală), în raport cu artistul, ori percepătorul. Observaţia îşi păstrează importanţa şi în experimentare, care o completează mai degrabă decât o înlocuieşte. Neajunsurile sau limitele sale apar din raţiuni practice ori deontologice, deoarece intervenţiile experimentale sunt considerate deseori drept perturbări care se repercutează asupra obiectului observat.

Cele observate sunt consemnate şi inventariate, după care se trece la clasificare ori taxonomie, fapt ce impune realizarea unui reportaj sistematic al asemănărilor şi deosebirilor, apoi căutarea relaţiilor (M. Richelle).

Scanned with CamScanner

Dar, întrucât individul nu dispune de un acces direct la stările sale interne – motivaţii, atitudini, procese sau fenomene psihice – el trebuie să le deducă printr-un proces de autopercepţie ori autoatribuire. În 1972, D. J. Bem propune o teorie bazată pe două postulate:

a). subiecţii îşi cunosc atitudinile, emoţiile şi celelalte trăiri interne deducându-le din comportamente proprii şi/ori din împrejurările în care au avut loc;

b). în situaţia în care indicii interni sunt slabi ori ambigui, subiectul acţionează aidoma unui observator extern.[22]

În egală măsură, când observaţia se referă la comportamentul propriu, ea devine ***autoobservaţie***, iar când încearcă să surprindă propriile trăiri subiective apare ca ***introspecţie***. Atât autoobservaţia cât şi introspecţia devin indispensabile, pentru că este de neconceput studierea, cercetarea procesului de creaţie fără implicarea artistului. În fond, relatările, răspunsurile la întrebări în cadrul unor interviuri, memoriile şi jurnalele se bazează pe autoobservaţie şi introspecţie. A încerca să le eludăm, ar reprezenta o mare eroare. Ele sunt utile atât psihologului, esteticianului, istoricului, criticului de artă, cât şi percepătorului obişnuit.

Inspiraţia, fie ea şi numai 1%, după cum preciza Edison, nu poate fi înţeleasă în afara celor două variabile tactice menţionate. Ambele sunt la fel de importante şi în cazul cercetării, perceperii, priceperii şi receptării operei de artă, eficienţei acestora.

2. Metoda biografică are în vedere dezvoltarea diacronică a artistului şi, în egală măsură, a spectatorului. Ea îngăduie cercetătorului să urmărească momentele vieţii şi activităţii, modul în care au apărut şi s-au manifestat aptitudinile, orientarea, ritmul în care a avut loc dezvoltarea, succesele înregistrate, reacţiile subiecţilor, primele manifestări originale, consacrarea. De exemplu, M. Eminescu, respectiv M. Eminovici a debutat în cărticica ***Lăcrimioarele învăţăceilor gimnaziaşi la moartea preaiubitului lor profesor, Arune Pumnul***, când încă nu împlinise vârsta de 16 ani, apoi scrie şi publică în coloanele revistei **Familia** a lui I. Vulcan şi abia după ce pleacă la Viena expediază patru din poeziile sale pe adresa revistei **Convorbiri literare**, unde este apreciat favorabil de însuşi Titu Maiorescu. Pe aceleaşi coordonate pot fi urmărite şi momentele din viaţa percepătorilor – critici de artă, istorici, esteticieni dintr-o ramură sau alta a artei (pictură, sculptură, coregrafie, muzică

[22] Doron R., Parot Fr. - ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999, pag. 101

Scanned with CamScanner

etc.). Tot prin intermediul acestei metode putem urmări când şi cum anume s-au manifestat aptitudinile unui compozitor sau ale altuia.

Instrumente adaptabile, aptitudinile relevă aspectul constituţional al persoanei umane şi devin relevante datorită trebuinţelor, tendinţelor şi aspiraţiilor, deopotrivă năzuinţelor copilului preşcolar ori şcolar, preadolescent, adolescent sau tânăr. Aşa, de exemplu, aptitudini ca cele muzicale se manifestă impetuos şi foarte devreme (5-10 ani). În acest sens, istoria civilizaţiei a reţinut precocitatea lui Mozart (1756-1791), care la doar 4-5 ani improviza cu uşurinţă motive muzicale la pian şi interpreta diferite compoziţii. Ascultându-l însuşi Beethoven a fost profund impresionat de precocitatea acestui copil minune. Fr. Chopin (1810-1849) între 6-7 ani a compus una din polonezele sale. Rimski Korsakov a făcut dovada unui auz muzical de excepţie, la doar 3-4 ani.

George Enescu a manifestat auz muzical, precocitate interpretativă şi chiar creatoare încă de la 4-5 ani. La această vârstă a creat compoziţia pentru pian şi vioară întitulată ***Ţara Românească***. Pornind de la asemenea premise, cercetătorul nu mai este surprins la descoperirea lor în cazul unor copii preşcolari, dimpotrivă, le urmăreşte, le caută, le relevă şi intervine, după caz, în dirijarea lor. De îndată ce au fost descoperite ele pot reprezenta puncte de plecare în realizarea educaţiei estetice, eventual în formarea viitorilor artişti. *Cazul Nichita* (atât de mult mediatizat) *Picasso* al zilelor noastre în domeniul artelor plastice după cum cel al lui *Raia Costin – Micul Pavarotti*, în domeniul muzicii canto şi *Alina-Elena Bercu* în cel al muzicii instrumentale – pian (un caz la cinci sute de mii până la un milion – copilul are o reactivitate neurovegetativă mai pronunţată decât alţi copii, fără să depăşească limitele normale). Urmărirea evoluţiei subiectului constituie o sarcină primordială a psihologului ori pedagogului. În prezent, abordarea tendinţelor individuale, manifestărilor, comportamentelor, prioritar ale celor accentuate se realizează în contextul big-five-ului care incumbă: extroversia, agreabilitatea, conştiinciozitatea, stabilitatea emoţională şi cultura ori intelectul. Noul model de descriere şi analiză a personalităţii a suscitat un mare interes din partea cercetătorilor.[23]

3. Studiul produselor activităţii – este aplicabil în urmărirea dezvoltării artistului din faza incipientă până la maturitate. Produsele activităţii – desene, compoziţii, executarea unor obiecte, jucării ş.a. – constituie probe care pot revela predispoziţii, înclinaţii şi aptitudini care, odată descoperite, pot fi

[23] Zlate M. – ***Eul şi personalitatea***, Ed. Trei, Bucureşti, 1997

Scanned with CamScanner

orientate, urmărite şi dirijate, eventual stimulate, fiindcă nici o aptitudine nu poate cunoaşte o dezvoltare şi, concomitent, o manifestare plenitudinară de la sine, ci numai şi numai în activitate.

Metoda în discuţie poate fi întrebuinţată în corelaţie cu studiul biografiei şi cu metoda comparativă. Din îngemănarea lor, poate fi reconstituit procesul de realizare a individului şi, totodată, a operei de artă: motivaţia, condiţiile sau factorii care i-au determinat apariţia, particularităţile psihice care au înlesnit o realizare sau alta. Cazul lui Picasso ca, de altfel, şi al altor pictori celebri de la care s-au păstrat schiţe, bruioane, proiecte, realizări incomplete (N. Grigorescu, Luchian ş.a.) constituie materiale deosebit de valoroase pentru studierea evoluţiei psihice a artistului în ansamblu şi la un moment dat. Acelaşi este şi cazul lui M. Eminescu de la care s-au păstrat, datorită lui T. Maiorescu, peste 15000 pagini de manuscris. Acestea oferă posibilităţi multiple studierii procesului de creaţie eminescian, chiar a personalităţii creatorului. Perpessicius şi apoi Academia Română au realizat, pe baza lor, cele 16 volume de mărime evanghelică!

4. Metoda comparativă – se întrebuinţează pe scară largă în domeniul psihologiei artei. Ea permite reperarea diferenţelor sau asemănărilor pe baza urmăririi vieţii sau activităţii a doi sau mai mulţi artişti, a două ori mai multe opere, incumbă momente biografice, colaborări la anumite publicaţii, susţinerea programului acestora, apartenenţa la un anumit curent cultural, creaţiile acestora, coordonatele pe baza cărora au fost elaborate, structurile psihice, motivaţiile, abordarea unor teme, opţiunile pentru anumite metode de creaţie, genurile ori speciile, stilul, limbajul ş.a.m.d.

Ea poate fi utilizată cu succes atât în cazul artistului cât şi al percepătorului. În situaţia spectatorului putem urmări, de exemplu, gradul şi evoluţia percepţiei, priceperii şi receptării, consecinţele acestora, felul în care s-au repercutat ori se repercutează asupra devenirii unuia sau altuia ca subiect ori ca grup, colectivitate. Cu aportul său putem stabili diferenţele între spectatori, cauzele acestora, măsura în care se dezvoltă, când, cum şi de ce anume se înregistrează anumite succese ori insuccese în devenirea lor nu doar ca spectatori, ci şi ca oameni.

5. Experimentul natural – Această metodă permite controlul deliberat al variabilelor în vederea depistării relaţiilor dintre ele. Foarte apropiat de observaţie, experimentul natural permite urmărirea şi consemnarea, în condiţii firești de manifestare a reacţiilor subiectului care efectuează acte, operaţii şi

Scanned with CamScanner

acţiuni artistice. Aplicabilitatea acestei metode este deosebită în cadrul orelor de muzică, desen, literatură – în cazul elevilor – ori în ateliere, tabere de creaţie, expoziţii, concursuri, festivaluri – în situaţia celor consacraţi ca artişti sau numai în curs de consacrare. Metoda poate fi utilizată şi în urmărirea percepătorilor în calitate de lectori, recitatori, vizitatori ai unor expoziţii în cadrul vizionărilor unor spectacole pentru verificarea nivelului percepţiei şi, în egală măsură, a eficienţei acesteia. Se ştie că, de pildă, lectura este echivalentă cu starea de libertate, de gândire, de prospectare, proiectare etc. Urmărirea modului în care se efectuează, a felului în care se citeşte şi ce anume se citeşte, unde, când, în ce scop, deopotrivă a gradului de eficienţă permite cercetătorului anumite concluzii cu privire la un subiect sau altul: flerul său literar, afinitatea electivă, calitatea de cititor obişnuit, specializat, consacrat ori incurabil.

Experimentul natural, supranumit şi invocat oferă sau furnizează cercetătorului cazuri, situaţii caracteristice proceselor de creaţie, de percepţie şi de receptare care inventariate şi clasificate sunt deosebite, ele înlesnesc înţelegerea lor şi fac posibilă intervenţia eficientă a psihologului. Ţinând seama de natura sa, experimentul invocat a fost şi este întrebuinţat din plin în domeniul psihologiei artei. Faptul a permis şi permite studierea condiţiei artistului, deopotrivă a percepătorului şi receptorului, evaluarea măsurii în care impactul cu opera este ori nu benefic individului ca beneficiar direct al artei.

6. Experimentul de laborator sau provocat – se realizează în condiţii de laborator cu o aparatură specială ori pe baza unor materiale standardizate – teste. Avantajul său rezidă în faptul că el poate fi reluat în aceleaşi condiţii, măsurat şi cuantificat în consecinţă. Totodată, această metodă permite urmărirea artistului ori percepătorului în condiţiile de mediu – social, geografic, educogen – dorit, în raport cu ereditatea şi educaţia, bineînţeles, nu în ultimul rând, cu autoeducaţia. Din partea cercetătorului, ca în toate situaţiile, se cere obiectivitate, dăruire şi pasiune în consemnarea datelor, efectuarea măsurătorilor şi evaluărilor, cantitative şi calitative. Realizarea sa în condiţiile actuale reclamă corelarea sa cu metode matematice statistice şi, în egală măsură, cu cele computerizate. El se poate utiliza în toate domeniile artei – muzică, literatură, pictură, sculptură, coregrafie ş.a.

Experimentele se efectuează frecvent în instituţiile şcolare: grădiniţă, şcoală primară, gimnaziu, liceu şi facultate. Faptul nu exclude folosirea sa şi în cazul artiştilor în devenire ori consacraţi. Putem urmări, evalua şi cuantifica simţul şi gustul estetic, dispoziţiile şi emoţiile, sentimentele şi pasiunile. În

Scanned with CamScanner

situaţia artiştilor nivelul reprezentărilor, bogăţia perceptivă şi reprezentativă, imaginaţia, stăpânirea unor tehnici, apartenenţa la un curent sau altul, stăpânirea unor metode, mijloace de expresie, caracterul insolit al concepţiei şi evident al realizărilor, la un moment dat.

Cu toate că se practică în laborator, experimentul de laborator – ca metodă – nu este dependent de acesta, după cum o atestă experienţele efectuate în domeniul psihologiei în general şi al psihologiei artei în special. Important este ca experimentatorul să-şi precizeze variabila ori variabilele, dimensiunea fenomenului de studiat, condiţia sau condiţiile în care se realizează controlul, variaţiile la care sunt supuse variabilele. Orice experiment în domeniul psihologiei artei presupune o ipoteză (impactul binefăcător al individului cu arta), definirea variabilelor dependente şi independente (când acesta are repercusiunile dorite şi în ce situaţie poate fi dăunător). În continuare începe activitatea de punere în acţiune a procedeelor, instrumentelor sau tehnicilor adecvate, atât în desfăşurarea şi controlul variabilelor, cât şi în înregistarea datelor, apoi a metodelor, stabilirea şi prelucrarea rezultatelor, ele însele subordonate planului după care se experimentează.

7. Experimentul psihopedagogic – poate fi întrebuinţat atât de cercetător cât şi de către educator, indiferent de instituţia şcolară în care se foloseşte. Eficienţa sa este maximă. Apare însă în întrebuinţarea lui riscul ajustărilor mai ales în cazul creaţiei, unde există vrând-nevrând o anumită subiectivitate. Efectuat alături ori sub îndrumarea percepătorilor consacraţi, experimentul psihopedagogic contribuie la elucidarea mai multor enigme în legătură cu aptitudinile, percepţia şi receptarea elevului dintr-o şcoală obişnuită sau cu program special (de artă – muzică, arte plastice, coregrafie etc.).

8. Convorbirea sau interviul – cu privire la artist, creaţie, nivelul de percepţie, înţelegere şi receptare în diferite etape constituie un prilej aparte pentru cercetător ori numai pentru educator. Metoda este deosebit de eficientă şi poate fi aplicată cu mai multă uşurinţă. Sigur că nu oricine poate întreba şi nici oricând. Dialogul reclamă pregătire prealabilă, orientare psihopedagogică şi de specialitate ca toate metodele menţionate până aici, stăpânirea tehnicilor de cercetare, în general. Dialogul se completează în condiţii foarte bune cu alte metode. În alte situaţii este numit interviu. Acesta ca, de altfel, convorbirea poate fi structurat ori complet nestructurat, conceput aprioric, fortuit ori, dimpotrivă. Şi, totuşi, ar fi necesar ca el să aibă o anumită structură în raport cu

Scanned with CamScanner

ceea ce ne interesează. Itemii ce-l alcătuiesc se pot prezenta sub forme diferite: întrebări: *Care este idealul dumneavoastră în artă? Cine v-a influenţat mai mult în devenirea ca poet?*; acte sau acţiuni: *Ce aţi făcut după absolvirea facultăţii? Menţionaţi acţiunile definitorii în devenirea dumneavoastră!*; produse ale activităţii: *Încercaţi să ne prezentaţi ceva din încercările considerate relevante în accederea spre marea artă.* În general, itemii trebuie să corespundă obiectivelor urmărite în cadrul interviului sau convorbirii. Liber, semidirijat, dirijat, când cel care intervievează constată că interlocutorul său manifestă reticenţă, devine evaziv, interviul poate fi abandonat pentru a fi reluat în alte condiţii ulterior.

În cadrul interviurilor realizate cu scriitori sau artişti am fost nevoit adesea să renunţ din diverse motive invocate sau nu de cel în cauză (Emil Galan, Eugen Jebeleanu ş.a.) ori să-l reiau ulterior (Bordenache, A. Baranga, H. Lovinescu, M. Banuş etc.).

9. Chestionarul – metodă utilizată frecvent în scopul recoltării informaţilor. Implică unul sau mai mulţi subiecţi. Întrebările implicate în elaborarea sa pot fi închise ori deschise. Iată un exemplu, Chestionarul aplicat lui O. Wilde, în anul 1877, pe atunci student la Oxford: *Care este scopul dumneavoastră în viaţă?* Succesul, celebritatea şi chiar notorietatea. *Care vă sunt poeţii favoriţi?* Euripide, Keats, Teocrit şi eu însumi. *Care vă este ocupaţia favorită?* Să-mi citesc propriile sonete. *Ce înţelegeţi prin fericire?* O putere absolută asupra spiritului oamenilor, chiar dacă este însoţită de o durere cronică de dinţi. *Care este ideea dumneavoastră de nefericire?* Să trăieşti o viaţă săracă şi respectabilă într-o localitate obscură. *Care credeţi că vă este trăsătura caracteristică?* O foarte bună părere despre mine. *Care sunt trăsăturile de caracter pe care le detestaţi?* Vanitatea, buna părere despre sine însuşi, îngâmfarea sau orgoliul. Menţionăm că manuscrisul acestui chestionar inedit a fost vândut în 1997 la casa de licitaţii Christie's cu 36500 de dolari, după cum informează Harper's (apărut în România literară nr. 4/1998).

10. Testele Din noianul testelor utilizate în domeniul psihologiei artei menţionăm: testele proiective – acele teste care stimulează subiectul să se proiecteze, să-şi releveze diferite aspecte ale personalităţii sale. Din această categorie amintim:

Scanned with CamScanner

A. **Testul Rorschach** ori testul petelor de cerneală, vizează imaginaţia; acromatice ori cromatice, culorile pot evidenţia, de exemplu, cele colorate, extraversiunea celui testat.

B. **Testul T.A.T.** – propus de Murray – alcătuit din mai multe imagini pe baza cărora subiectul testat trebuie să construiască o poveste de aproximativ 300 de cuvinte prin care să releve ce s-a întâmplat în imaginea sau imaginile percepute, care sunt gândurile şi sentimentele personajelor implicate ş.a.m.d. În felul acesta, fără să-şi dea seama, autorul s-ar putea proiecta pe sine, preocupările, aspiraţiile, năzuinţele şi speranţele, evidenţia unele aspecte ale imaginaţiei sale, acelaşi test este folosit în condiţiile în care imaginea a fost substituită cu un cuvânt, eventual o propoziţie ori frază.

Spre deosebire de primul care implica tehnici proiectiv-perceptive, al doilea aperceptive, există şi teste care implică tehnici proiective productive. Un atare test vizează rezultatele şi nu răspunsurile verbale. Desenele, de pildă, ar putea releva preocupări, frământări şi trăiri diverse. Din acestea face parte **Testul de desen Warteg. (Fig. 1)**

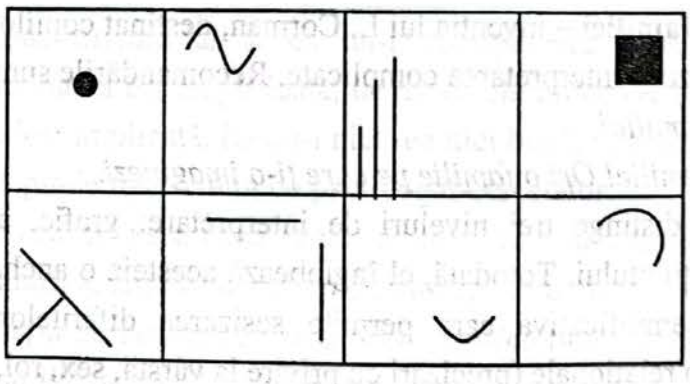


Fig. nr.1. – Testul de desen Warteg

Printre testele sau tehnicile proiective, Allport menţionează şi psihodrama – în cadrul său subiectului i se cere să joace un rol, după ce i se dă doar o intrigă schelet. De exemplu: *Doreşti să devii poet (pictor, sculptor, muzician, balerin) dar ai de luptat cu părerile defavorabile ale opiniei publice?*

Din categoria testelor consacrate desenului mai menţionăm:

Blacky Pictures Test – test proiectiv creat în 1947 de G. S. Blum pentru a surprinde personalitatea în caracteristicile sale cele mai profunde. Testul este alcătuit din 12 planşe care reprezintă aventurile câinelui Blacky, confruntat cu situaţii ce trimit la conflicte fundamentale legate, fie de dezvoltarea psihosexuală, fie de modalităţile specifice ale relaţiei de obiect. Subiectului

Scanned with CamScanner

testat i se solicită să nareze întâmplări referitoare la imagini. Ulterior i se prezintă o serie de alegeri multiple şi i se pun întrebări la care el trebuie să răspundă pe scurt. A treia fază îngăduie subiectului să-şi exprime preferinţele privind situaţiile prezentate. Interpretarea este efectuată din perspectivă psihanalitică (C. Chabert).

Sau un alt test – pentru desen - **Desenul omuleţului** – este utilizat de F. Goodenough ca test de dezvoltare mintală – perioada 4-12 ani. El se execută fără alt model decât reprezentarea mentală de care dispune copilul. Este vorba de un test nonverbal, acceptat în general bine, uşor şi rapid de realizat şi de cotat – permite o estimare bună a maturităţii mentale a copilului, implică şi factori afectivi. Ceea ce i se reproşează este marea sensibilitate la tulburările grafo-perceptive şi de structură spaţială.

Doamna de Fay vizează ameliorarea testului omuleţului lui Goodenough. Astfel, copilul trebuie să deseneze o femeie care circulă prin ploaie. Elementele de cotare sunt mai numeroase decât pentru desenul omuleţului. Etalonarea este stabilită de la 5 la 12 ani pentru a fi aplicată ca test de dezvoltare.

Desenul familiei – invenţia lui L. Corman, destinat copiilor. Executarea este simplă, analiza şi interpretarea complicate. Recomandările sunt:

1. Desenează-ţi familia!

2. Desenează o familie! Ori o familie pe care ţi-o imaginezi.

Autorul testului distinge trei niveluri de interpretare: grafic, al structurilor formale şi al conţinutului. Totodată, el înglobează acesteia o anchetă sub formă de convorbire semnificativă care permite sesizarea diferitelor semnificaţii identificatorii sau relaţionale (precizări cu privire la vârstă, sex, rol, mai mult sau mai puţin plăcut, respectiv fericit). Alături de acest test, pentru desen mai există şi testele: Rey-Osterrieth şi Prudhomme (Chabert).

C. **Alte teste** cunoscute şi utilizate în domeniul psihologiei artei ar putea fi cele de asociaţie liberă, Bender, Szondi, Testul Rosenzweig, baterii de teste cum ar fi Bateriile lui Guilford – cuprinde numai probe verbale şi cu timp limitat, Minnesota – utilizează şi teste neverbale, Wallach şi Kogan, administrarea probelor se face într-o ambianţă relaxată, ludică, Getzeles şi Jackson – probele se aplică adolescenţilor şi multe altele.

11. Alte metode – în afara celor menţionate şi prezentate succint în domeniul psihologiei artei pot fi utilizate cu acelaşi succes şi altele, cum ar fi: ancheta, metodele statistice şi matematice computerizate din domeniul

Scanned with CamScanner

psihologiei şi pedagogiei – modelarea, exerciţiul, jocul, învăţarea pe simulatoare ş.a. Metodele destinate produsului creator după cum le-aţi învăţat la psihologia creativităţii: braistarmingul, sinectica, metoda Philips 6-6, discuţia Panel, metoda Delphi ăi metoda Frisco considerate metode imaginative, metodele listelor şi matriciale categorisite drept metode raţionale etc.

III. CONCLUZII

1. Alegerea unei metode depinde întotdeauna de anumiţi factori obiectivi (finalitatea, legitatea artei, natura subiecţilor, condiţilor etc.) şi subiectivi (ceea ce ţine de cercetător şi evident de subiecţii ce reprezintă obiectul cercetărilor sale). Exercitarea funcţiilor sale în evaluarea şi reglarea continuă solicită pregătire perpetuă, discernământ, pricepere şi pasiune.

2. Metodologia cercetării în domeniul psihologiei artei trebuie să fie permanent o ştiinţă, o tehnică, dar, în egală măsură, şi o artă date fiind particularităţile deosebite ale artiştilor, susceptibilitatea şi sensibilitatea lor crescute.

3. Metoda oricare ar fi ea nu-i omnipotentă – valoarea sa este condiţionată, diminuată ori amplificată, de aspectele obiective şi subiective ale felului în care a fost implicată. Ea nu-i nici rea nici bună, ci adaptabilă, bine sau prost utilizată, depinde foarte mult de psihologul-cercetător.

Metodologia cercetării, asemenea acelei a instruirii sau educaţiei, constituie, după cum subliniază J. Bruner un câmp de inovaţie şi de invenţie. *Creativitatea devine şi în situaţia cercetătorilor în domeniul psihologiei artei o cerinţă şi o virtute indispensabilă oricărui psiholog*[24].

Folosirea unor metode cât mai numeroase, în condiţii fireşti, corelarea lor, răbdarea reprezintă tot atâtea elemente necesare optimizării cercetărilor din domeniul psihologiei artei.

Sarcina perfecţionării metodelor nu poate fi lăsată în exclusivitate în seama cercetătorilor propriu-zişi, un rol de seamă revine şi profesorilor, educatorilor angajaţi în diferite instituţii de învăţământ – de masă ori special – adevărate laboratoare de încercare şi descoperire a eficienţei unei metode sau alteia în revelarea aptitudinilor, pregătirea şi formarea percepătorilor şi artiştilor, esteticienilor, istoricilor şi criticilor literari, tuturor acelora care activează pe tărâmul artei. Din ce în ce mai mult psihologii se îndreaptă către o nouă

[24] Bruner, J. - ***Pentru o teorie a instruirii***, E.D.P., Bucureşti

Scanned with CamScanner

paradigmă de cercetare, care pune accentul pe metodele deschise, de tipul dialogului liber şi al colaborării cu participanţii la cercetare, spre deosebire de manipularea subiecţilor. Nonexperimentale: observaţia, studiul de caz, interviul, chestionarul – utilizate pentru a obţine date – şi experimentale: experimentul natural, de laborator şi psihopedagogice etc. – căi de identificare a cauzalităţii.

În ceea ce priveşte educarea creativităţii, metodele utilizate sunt.

1.cele *destinate personalităţii* creatoare: metodele psihoterapiei, bazate pe discuţia individuală, psihoterapiile individuale şi de grup, de valorificare a calităţilor ambianţei fizice şi interpersonale,

2. *de relaxare* – menite să protejeze energiile umane de acţiunea stressului;

3. *sugestive* – pentru stimularea cap. de sugestie şi autosugestiei, sugestopedia, sofronică, controlul mintal Silva, hipnoterapia;

4. *destinate* produsului creator: imaginativă, brainstormingul, sinectica, Philips 6-6, discuţia Panel, metoda 6-3-5, Delphi, Friser;

5. *analitice* : metoda listelor şi matriciale.

Alături de acestea mai sunt şi altele: dramatizarea, interpretarea unui rol, dezbaterea, povestirea, elaborarea şi susţinerea unui referat, unei cronic, corespondenţa şi multe altele.

Scanned with CamScanner

ARTA – OPERA DE ARTĂ

I. CONSIDERAȚII ASUPRA ARTEI

Forma de manifestare a conștiinței sociale, arta se caracterizează prin:
a.) constituirea de structuri expresive capabile să comunice o emoție specifică în prezența realității,
b.) autonomia artei – esteticului – văd și aud, simt ceea ce simt;
c.) expresivitate.

De fapt, artistul trece prin filtrul rațiunii și al simțirii sale cele contemplate în cadrul operei, prin așa numitul "catharsis" – expurgarea trăirilor, pasiunilor de tot felul; Poesis – crearea unei forme (exacerbarea importanței mijloacelor, exaltarea formei, eliminarea conținutului – formalismului în ansamblu). Concomitent, artistul preamărește ceea ce simte, preamărește ideatica, conținutul până la anularea formei;
d.) formă de cunoaștere – arta se remarcă printr-o funcție cognitivă, totodată stimulativă, estetico-educativă și formativă.

Forme ale artei – categorii:

1. **Arta aplicată** – însumează operele care îndeplinesc un rol în viața cotidiană – locuință, spațiu, așezare et. Operele de **artă aplicată** diferă prin tipul produsului: mobilă, dantelă, giuvaergerie, feronerie ș.a.m.d.

Materialul întrebuințat: metal, sticlă, lemn, ceramică, materiale textile ș.a.

Tehnicile adoptate: gravură, turnarea metalului, prelucrarea lemnului, lutului ș.a.m.d. Pare a fi cea mai veche artă, deoarece s-a corelat dintotdeauna cu obiectele de folosință materială. Include activități întreprinse de olari, fierari, pietrari, aurari, argintari, tâmplari etc. care au îmbinat permanent arta cu munca, plăcutul cu utilul.

2. **Arta concretă** – denumirea a apărut pentru a numi arta abstractă (1930, Theo Van Doesburg) locul i-a fost luat curând de către aceasta și este cunoscută sub denumirea de abstracționism (Arp și Max Bill au încercat să mențină denumirea dată prin ceea ce au realizat și expus pe piață).

3. **Arta permutațională** – numită astfel de A. Moles pentru a defini ansamblul operelor produse prin combinarea sistematică, cu aportul calculatorului,

Scanned with CamScanner

a unor elemente compoziţionale simple, pornind de la o regulă – algoritmul combinatoriu – prestabilită de creator.

Pe baza acestor arte considera A. Moles – am putea completa opera marilor artişti care datorită unor perturbaţii obiective – timp limitat, stare de sănătate, condiţii materiale – artistul nu a explorat complet câmpul posibilităţilor sale imanente talentului său, geniul de care dispune. Aceasta poate fi compensată de computer care, dispune de posibilităţi nelimitate şi în consecinţă utilizând stocul de informaţie neprecizat de artist creează alte opere. Aşa, am putea ajunge la Simfonia a X-a a lui Beethoven, la concertele al II-lea şi al III-lea ale lui Schumann, Eduard Grieg (care, de fapt, au scris doar un concert), volumul al II-lea al romanului ***Geniul pustiu*** de M. Eminescu ş.a.m.d. Max Bense – a realizat pagini noi, nenumărate, pornind de la creaţia lui Kafka, de exemplu.

4. **Arta polisenzorială** – desemnează operele structurate în aşa fel încât repetarea lor să se facă pe mai multe canale concomitent. Spre deosebire de arta tradiţională care este:

a). monosenzorială sau

b). bisenzorială (bazată pe văz, auz) operele de artă poli- ori multisenzoriale utilizează un limbaj polisenzorial ca, de exemplu: cinematograful olfactiv ori teatrul mobil de la Grenoble care se adresează şi celorlalte simţuri, fapt care contrinbuie la sporirea expresivităţii emoţionale a limbajului în cauză.

Totuşi, din punct de vedere estetic, e necesară o distincţie între simţurile estetice fundamentale, văzul şi auzul care pot sta singure la baza unui limbaj artistic şi cele estetice secundare, auxiliare: tactilul, olfactivul, kinestezicul – care nu pot oferi prin ele însele materialul necesar creării unui limbaj artistic. Ele pot intra în combinaţie cu cele fundamentale. Noile arte polisenzoriale se adresează întregului evantai emoţional şi aperceptiv al subiectului receptor.

5. **Arta populară** - când e vorba de literatura populară, caracteristicile sale ar putea putea fi: oralitatea, caracterul anonim şi colectiv, naţional, triplu rotativ (suferă o rotaţie prin trecerea din gură în gură, din ţară în ţară, din epocă în epocă), spontaneitatea (se naşte într-un mod spontan, ea este efectul impresiei şi mai puţin sau niciodată al premeditaţiei), caracterul enciclopedic (ea este un amestec în fond şi formă, poezie sau proză, istorie şi imaginaţie, idealuri transcendente şi banale, elemente empirice din toate domeniile "*o enciclopedie haotică*" în funcţie de care poate fi apreciat ce gândeşte, ce crede şi ce simte un popor, o naţiune). Numărul lor ar putea fi sporit, ceea ce au şi făcut cercetătorii, după cum şi redus, precum a făcut-o, de exemplu, Ovidiu Bârlea care a apreciat

Scanned with CamScanner

că, spre deosebire de literatura cultă, cea populară ar avea doar patru trăsături: caracterul tradiţional, colectiv, anonim şi oral.

Naţională, prin excelenţă, literatura ori arta populară se remarcă prin existenţa unei forme specifice care se modifică de la o epocă la alta, după cum a unui *sâmbure* ce semnifică esenţa şi quintesenţa naţiunii, specificul imaginilor – impus preponderent de natura mediului în care a trăit – natura miturilor etniei sau poporului ce tind a deveni notele esenţiale ale tradiţiei româneşti: etnogeneza, existenţa pastorală, miturile estetic ori cel al jertfei creatoare şi cel erotic sau al zburătorului, al marii treceri sau altele, mai cu seamă ce vizează domeniul religiosului. (G. Călinescu)

Concomitent, arta populară se caracterizează prin înălţimea ideilor, expresivitate a ceea simte, gândeşte şi exhibă fiinţa şi contemplativitatea, absenţa decadenţei, propensiunea spre nuanţă şi discreţie, unitate, specificitatea unor teme şi motive (doina, dorul, jalea, codrul, mândrul, badea, mândra, nana, haiducul, alienarea, eroii naţionali).

Domeniile sale de manifestare sunt similare cu acelea ale artei culte: muzica, plastica, literatura, teatrul, dansul, arhitectura, arta decorativă şi aplicată se remarcă, prioritar, prin simplitate, naivitate, naturaleţe în materie de gust, sentiment, execuţie etc. Şansele sale de a supravieţui sunt din ce în ce mai reduse datorită dobândirii culturii de către creatorii săi virtuali. Şi, cu toate acestea demonstraţiile de la Sibiu, New York şi Paris din cursul anului 1999, relevă ceva din perenitatea şi caracterul extrem de diversificat, de-a dreptul prolific, deseori ingenuu, întotdeauna inocuu, nevătămător.

6. **Artele libere** (liberale)- domeniu prin care se desemnează aşa numitele arte liberale (artes liberalis), de fapt cele *şapte arte libere*, adică acele discipline, respectiv ştiinţe, a căror exercitare nu slujea, în general, producţiei şi existenţei materiale, dar, au cunoscut o dezvoltare deosebită şi s-au bucurat de un mare prestigiu.

Seneca le-a numit astfel. Marcianus Capella în lucrarea ***Satirikon*** (459 e.n.) le-a grupat în: *trivium* – gramatică, dialectică (logică) şi retorică şi *quadrivium* – aritmetică, geometrie, astronomie şi muzică.

După câte sesizăm arhitectura, sculptura, pictura cu toate că au fost practicate în Antichitate, mai ales de sclavi, ca profesii, nu erau incluse în denumirea de arte libere. În epoca Renaşterii, artele propriu-zise sunt incluse în cadrul lor şi în secolul al XVI-lea încep să fie predate în şcoli şi academii. Astfel, după ce în 1648 a luat fiinţă la Paris Academia Regală de Pictură şi

Scanned with CamScanner

Sculptură – noţiunea de arte frumoase s-a impus, ba mai mult a început să ia locul celei dintâi.

7. **Arte plastice** – desenul, artele grafice, sculptura, pictura ş. a. Începând cu Evul Mediu sunt considerate arte artizanale, deoarece presupuneau o activitate normală **ad opus corporis** (T. d'Aquino). În epoca Renaşterii sunt incluse în categoria artelor liberale. Leonardo da Vinci demonstrează că pictura este o ştiinţă, pentru că se bazează pe experienţa studiului naturii şi perspectiva matematică. Vasari foloseşte denumirea de arte ale desenului (până în secolul al XIX- lea). În Franţa, încă din secolul al XVII- lea, denumirii de arte ale desenului i se opune cea de arte frumoase (*beaux arts*) care treptat, începe să fie utilizată şi în alte ţări europene: Italia (*belle arte*) Germania (*schönen Künste*), Rusia (*belâie artî*) şi evident la noi prin calchiere, traducere întocmai. Mai târziu, Lessing încearcă o clasificare şi vorbeşte în cadrul artelor plastice despre artele figurative. Denumirea de arte se utilizează, de fapt, încă din antichitate pentru a desemna ceva deosebit: arta de a iubi, arta de a învăţa, arta de a te ruga, arta de a educa, arta de a pregăti şi chiar arta de a mânca. Aşa s-a ajuns în zilele noastre şi la arta de aranja florile – ikebana - mai mult la ceea ce se numeşte astăzi frecvent, **design** şi apoi arta dialogului, arta propagandei, arta politică, arta de a cuceri o femeie, respectiv un bărbat. În ceea ce priveşte designul trebuie să arătăm că el reprezintă arta care vizează armonizarea mediului uman, începând de la conceperea obiectelor uzuale până la urbanizarea şi amenajarea peisajului.

S-a ajuns ca noţiunea de **artă** să denumească, cu timpul, un anumit tip de activitate, preeminent creatoare, corolarul său fiind operele de artă a căror existenţă se justifică printr-o finalitate estetică. Impunerea noţiunii a condus la ivirea teoriei artei, în general, şi a teoriilor literaturii, muzicii, artelor plastice etc., în special. Ca orice activitate arta vizează o finalitate. Spre deosebire de ştiinţă (logică) şi tehnică (practică), ea urmăreşte o finalitate estetică. Teoriile cu privire la artă, apariţia sa au fost şi sunt diverse (biologistă, magică, arta ca joc, psihologică ş.a.). în acest sens, psihologul român, N Mărgineanu apreciază că, fiecare orientare, respectiv paradigmă psihologică a avut ecou în artă generând, de exemplu, o literatură caracteristică sieşi (psihanaliză, individuală, analitică, existenţialistă, vitalistă, psihologia conduitei, socială, diferenţială, evolutivă, anormală şi patologică, psihologia persoanei)[25].

De aceea, conchidea psihologul român, dascălul meu, G. Allport *recomanda psihologilor cât mai multă lectură literară*. Eminescu, Mann,

[25] Mărgineanu N. – ***Psihologie şi literatură***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

Scanned with CamScanner

O'Neill şi Blaga, la rândul lor, au solicitat scriitorilor frământare sufletească, ştiinţifică şi filosofică. Astfel, continuă acelaşi N Mărgineanu, gloria lui Th. Mann a început cu ***Casa Buddenbrook***, s-a consolidat cu ***Muntele vrăjit*** şi s-a desăvârşit cu ***Dr. Faustus***. Secretul acestei ascensiuni l-a dezvăluit el însuşi: la 70 de ani citea mai mult decât la 20 de ani. Blaga oferă şi el aceeaşi pildă, în timp ce lectura lui Eminescu a fost de-a dreptul uriaşă. A miza doar pe inspiraţie, cum au procedat şi procedează destui artişti, înseamnă a eluda transpiraţia, respectiv munca – lectura, cunoaşterea a ceea ce s-a creat înaintea şi în vremea ta. Înrâuririle – spunea Gide – nu anihilează personalitatea, ci o ajută să fie, să se consolideze şi să se afirme plenitudinar.

Exemplele concludente oferite de artişti ca Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Tizian, El Greco, Kranah, Picasso, Klee, Rodin, Brâncuşi, Goethe, Eminescu Puşkin, Blaga, Ungaretti, Ionescu, Eco, Sorescu, Stănescu, Prevers şi atâţia alţii au dovedit-o din plin că influenţele nu le-au diminuat cu nimic personalitatea, dimpotrivă i-a ajutat să fie ceea ce sunt ei acum şi în viitor prin creaţiile lor.

Oricum, devenirea unui artist ca, de altfel, a artei însăşi a fost şi rămâne un proces anevoios, greu de reconstituit. În ceea ce priveşte arta, indiferent de domeniu, constituirea ei ca fenomen autonom cu obiect specific şi finalitate proprie, relevă interrelaţia artă-muncă. O atare relaţie s-a păstrat şi astăzi, deoarece, după cum relevam mai sus, condiţia artei mari a fost, este şi va fi "transpiraţia", munca asiduă, chiar dacă în devenirea sa arta s-a separat de ceea ce e util şi a dobândit valoare relativ autonomă (autonomia esteticului). Pornind de la o asemenea premisă B. Croce în ***Elemente de estetică*** arată că a aborda autonomia sau eteronomia artei presupune a răspunde întrebării: Ce este arta ? În timp şi cu timpul, în cadrul diferitelor sisteme estetice, arta a fost identificată, pe rând, cu religia, filosofia (Schelling, Hegel), confundată cu istoria, ştiinţa, ştiinţele naturii ş.a.

Finalitatea artei, prioritar estetică, este urmarea funcţiilor sale cognitive şi social-educativă care se realizează la nivelul esteticului. În afara unor asemenea condiţii nu se poate vorbi despre opera de artă. Date fiind însuşirile psihologice ale artistului – percepe realitatea, o reflectă în imagini artistice într-o formă insolită care îi asigură specificitatea. Spre deosebire de omul de ştiinţă, artistul generalizează realitatea contemplată şi intuită prin intermediul individualului şi creează o lume – un univers – după puterile imaginaţiei sale în cadrul căruia acţionează destine omeneşti (Ion, Apostol Bologa, Ştefan – din creaţiile lui Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu).

Scanned with CamScanner

II. OPERA DE ARTĂ

Opera literară reflectă realitatea în imagini artistice cu aportul cuvintelor. În ansamblu, ea se îndreaptă inevitabil spre autobiografie, după cum rezultă chiar din declaraţiile marilor creatori: M. Eminescu: *E menire-mi adevărul – numa-n inima-mi să-l caut* sau L. Blaga: *Trăim sub greul văzduhului / Ca pe-un fund adânc de mare / Nici o suferinţă nu-i atât de mare / Să nu se preschimbe în cântare.*

Aşadar, experienţa singulară a individului – artistului – prin ceea ce este ea irepetabilă şi unică, prin lumina particulară pe care o varsă asupra lumii reprezintă esenţa operei (elementul ei primordial) organizată după principiile estetice care-l călăuzesc pe artist, în consens cu propria-i filozofie. În mod firesc, plăsmuirea, conceperea, realizarea şi evoluţia unei atare creaţii tinde să se împlinească printr-o dispoziţie proprie, creatorul urmând să arunce în balanţă, ca pe un argument decisiv, însăşi viaţa lui, când ea se va fi încărcat îndeajuns de semnificaţii pentru a furniza o mărturie complexă şi reprezentativă. Aşa a scris Ernest Hemingway (1898-1961) cartea ***Parisul o sărbătoare***, Camil Petrescu, ***Patul lui Procust***, W. Szimborscka recent laureată a Premiului Nobel pentru literatură (1996) poeziile sale, transpuse în limba suedeză într-o formă impecabilă de Andres Bodegard şi tot astfel a apărut ultima carte ale lui Gűnter Grass, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (1999) – ***Secolul meu*** - sau unele din ultimele cărţi ale lui Mircea Dinescu: ***Pamflete vesele şi triste*** şi ***O beţie cu Marx***. Iată, spre edificare o mostră din ultima: *Maşinile-s în continuare / De cinci ori mai grele de cât ar fi normal / şi-abia se duc pe ele însele. / Vacile mor de inaniţie / la treisute de metri de gară unde grâul uitat pe o linie moartă / scoate prin acoperişul vagoanelor / limba lui verde la călători. / Gâfâie şi noua societate, / gâfâie cu spinarea îndoită sub nemuritorii funcţionari. / Paznicii nu-s prea bine păziţi / şi fură în continuare de sting.* (***Scrisoare către Vaclav Havel aruncată la coş***).

Simone de Beauvoir, începându-şi ciclul de memorii, incontestabil cea mai pasionantă dintre cărţile sale, mărturisea că toată activitatea antrerioară îi apare ca o lungă introducere, care-i dă, în sfârşit, dreptul să povestească şi povestea ei, să ofere într-o interpretare proprie melodia timpului pe care fiecare dintre noi o cântă într-un alt fel. J. P. Sartre, când publica, în 1964, primul său volum autobiografic ***Les mots***, cartea copilăriei sale, de facto, simfonia timpului său, reproşându-i-se că opera este lipsită de autenticitatea firească, autorul a

Scanned with CamScanner

răspuns: *Oamenilor le place când amintirile sunt pătrunse de indulgenţă faţă de sine însuşi, când autorul, înduioşându-se îl înduioşează şi pe lector. În opera mea nu sunt nici aspru, nici duios, nu învinuiesc copilul, ci societatea şi condiţiile care l-au format. Esenţial este faptul că urăsc mitul copilăriei elaborat de cei vârstnici.* În consecinţă, sesizăm din spusele artistului că acesta – nu numai el, ci toţi şi fiecare – acordă conştiinţei rolul activ şi transformator al vieţii. Eroul **Cuvintelor,** suferă fascinaţia actului tocmai pentru că a fost îndepărtat de fapte, departe de realitate.

Aşadar, opera de artă este, după cum v-aţi putut da seama, rezultatul unei activităţi umane specifice, caracterizate prin structurarea îndeobşte intenţională a unui material în vederea încadrării structurii sale astfel obţinute în sfera valorii estetice. Reuşita nu-i întotdeauna echivalentă cu intenţia. Una vrei şi alta iese (sau, după cum spun românii, *unde dai şi unde crapă*). Cazul lui E. Zola - acesta este de cele mai multe ori realist, în pofida intenţionalităţii sale naturaliste. Baudelaire sau Macedonski teoretizează simbolismul, dar în realitate sunt prioritar parnasieni şi/sau romantici. Pöppelmann, creatorul arhitecturii **Zwingerului** din Dresda, a intenţionat să fie clasicist, în realitate a creat un baroc inconfundabil, plenitudinar. Ceea ce trebuie să reţinem este faptul că *opera de artă, indiferent de domeniu este o unitate ideatică şi formală.* De aceea esenţa ei nu ar putea fi percepută şi mai ales pricepută, dacă am abandona caracterul său unitar, sintetic. Esteticianul sau psihologul cercetează atât imanenţa structurii ei materiale, cât şi transcendenţa socială în mijlocul căreia apare şi este percepută şi receptată din punct de vedere estetic.

Structura materială presupune limbajul, cuvintele, liniile, culoarea, sunetele şi, în egală măsură, procedeele artistice utilizate, tehnicile implicate în crearea şi desăvârşirea sa, în fond în vederea încifrării mesajului. Acesta din urmă nu-i şi nici nu trebuie privit doar ca o prelungire a vieţii exterioare a artistului, fiindcă prin creaţie, operă, omul se opune mediului său din dorinţa de a-l umaniza, de a-l face mai bun.

În contemporaneitate, au sesizat de mult psihologii, semenii lor sunt mai preocupaţi de abisul cosmic decât de cel psihic şi ştiu mai multe despre relaţiile interplanetare decât despre cele individuale, cunosc mai multe lucruri despre Ecuator sau Polul Nord decât despre propriul lor psihic, tocmai fiindcă privesc şi ascultă mai mult şi, din păcate, citesc din ce în ce mai puţin şi în mare grabă. Nimeni nu contestă importanţa mass-mediei, rolul său în restabilirea unităţii dintre sensibilitate şi intelect, dintre afectivitate şi raţiune, dintre individualitate şi societate, ameninţată de scientism, pe măsură ce creşte puterea de

Scanned with CamScanner

abstractizare şi de generalizare a minţii omului; nimeni nu se îndoieşte de faptul că limbajul oral, prin variaţia debitului intonaţiei, accentului, mimicii, gesturilor, este direct, mai viu, mai colorat ca limbajul scris, indirect, impersonal, uniform, liniar, dar, ca psihologi ştim că cel dintâi menţine intelectul în preajma sensibilităţii şi nu permite decât formarea miturilor, în vreme ce limbajul scris, implicit opera de artă, îngăduie distanţarea intelectului de sensibilitate şi conduce, în final, la formarea unor concepte. În timp ce mentalitatea orală este preponderent sincretizantă, concretizantă şi programatico-afectivă, mentalitatea scrisă este prioritar analitică, abstractizantă şi logică.

Dar, psihologic vorbind, omul e necesar să se dezvolte în integritatea lui, în bidimensionalitatea sa. În atingerea acestui deziderat cartea, lectura ei, opera, perceperea, înţelegerea şi receptarea sa constituie un mijloc dintre cele mai eficiente. Impactul cu opera, lectura, nu poate fi redus la *contemplarea* unui text, ci presupune *ascultarea* lui, implicit a ideilor sale. A citi înseamnă a reconverti vizualitatea scrierii în oralitatea vorbirii care a precedat-o (Henri Wald). Lectura operei, spre deosebire de ascultarea ei, câştigă din punct de vedere al raţiunii, dar pierde din acel al sensibilităţii. Mass-media ar putea remedia acest neajuns, dacă ar rămâne permanent sub supravegherea spiritului critic.

III. ETAPELE CREAŢIEI ARTISTICE

Crearea diacronică a operei implică etape care, prin structura proceselor constitutive, aparţin psihologiei. Acestea sunt mai multe. Astfel, Hartmann în ***Estetica*** sa vorbeşte despre cinci etape, Müller-Freienfels şi Delacroix despre trei etape, în timp ce Tudor Vianu şi L. Rusu relevă că ar exista patru etape. Cei mai aproape de adevărul psihologic sunt esteticienii şi psihologii români care consideră că aceste etape ar fi:

Pregătirea incumbă contactul cu realitatea, adunarea şi asimilarea materialelor ce vor constitui sursa operei. Aceasta corespunde etapei de inspiraţie, creare a operei, inventarea ei. După Müller-Freienfels şi Delacroix, trăirile artistului pot fi reale, veridice, verosimile, autentice, fictive, proprii şi simpatetice. În consecinţă, în afara propriei sale vieţi, creatorul poate implica în crearea operei şi alte aspecte din viaţa semenilor, cunoscute de el direct sau

Scanned with CamScanner

indirect pe baza documentării. Resursele operei, sorgintea acesteia ar putea-o constitui:

a). - experienţa de viaţă, "propria viaţă";

b). - operele sale anterioare,

c). - informarea, documentarea specială realizată în funcţie de tema abordată.

Pe această coordonată sunt edificatoare exemplele lui Creangă, Blaga, Eliade, Rousseau, Goethe, Tolstoi, Dickens, Gorki şi alţii care au creat opere remarcabile pornind de la reflectarea propriei lor copilării. Situaţia se prezintă la fel şi în domeniul altor arte: pictură – Leonardo da Vinci, Rembrand, El Greco, Van Gogh, Grigorescu, Tonitza – muzică – Mozart, Enescu etc. *Orice aş face* – spunea Horia Lovinescu – *nu pot face abstracţie de mine însumi, de viaţa mea când creez opera literară*, ori după cum declara G. Flaubert: *M-am ferit întotdeauna de a pune ceva din mine în operele mele şi, în pofida acestui deziderat, nu o dată, independent de mine am pus foarte mult.* De aceea, nu întâmplător, referindu-se la eroina sa din romanul său celebru, spunea: *Doamna Bovary sunt eu.* Ceea ce mai târziu va susţine şi scriitorul român George Călinescu în legătură cu Otilia, protagonista romanului ***Enigma Otiliei.***

În frecvente cazuri, operele create anterior pot fi resurse ale perfecţionării operelor ulterioare. În acest sens ***Faust,*** opera lui Goethe, nu ar fi fost posibilă fără creaţiile anterioare, după cum ***Luceafărul*** lui Eminescu nu ar fi ceea ce este, o sinteză a creaţiei sale, o capodoperă, dacă nu ar fi fost precedat de poemele: ***Pe lângă plopii fără soţ, Călin, Fata în grădina de aur, Veneră şi Madonă, Dorinţă, Floare albastră, Sara pe deal*** etc.

În alte situaţii pregătirea include investigaţii şi o îndelungată documentare. Astfel, pentru a scrie trilogia ***Fraţii Jderi***, Mihail Sadoveanu s-a documentat cercetând arhive istorice din cele mai vechi timpuri în legătură cu Moldova în vremea lui Ştefan cel Mare. Camil Petrescu a întreprins acelaşi lucru, pentru a scrie drama ***Bălcescu*** şi romanul ***Un om între oameni***; Emile Zola a cercetat îndeaproape viaţa minerilor pentru a realiza scriitura ***Germinal***. Flaubert a întreprins studii serioase pentru a scrie opera ***Salammbô***.

Procedeul nu-i este străin nici lui Alexandre Dumas-tatăl care, aidoma altor scriitori ai vremii – Vigny, Hugo, Balzac; Mérimée – pe calea deschisă de Walter Scott spre romanul istoric, cunoscând foarte bine viaţa preia din sânul ei fapte reale culese, deopotrivă, din realitate, din cronici, memorii sau arhive, le romanţează, adaugă nenumărate detalii descoperite de el, menite să amâne deznodământul, în aşa fel încât să nu altereze vivacitatea ritmului naraţiunii.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de alţi confraţi, nu respectă veridicitatea evenimentelor care-i furnizează subiectele, dar **izbuteşte, graţie imaginaţiei sale** să apropie istoria de cititorii săi. De aceea, eroii săi temerari D'Artagnan, Athos, Porthos şi Aramis (***Cei trei muşchetari***), exponenţi ai binelui, îndrăznelii, curajului şi spiritului de dreptate, dejoacă tot felul de încurcături sau Edmond Dantes (***Contele de Monte-Cristo***) care sancţionează exemplar pe cei vinovaţi de nenorocirile lui şi alţii au fost şi continuă să fie foarte îndrăgiţi, apreciaţi şi chiar urmaţi.

Alexandre Dumas-fiul a scris, de pildă, iniţial, romanul ***Dama cu camelii*** (1848), iar ulterior piesa (1852) pe baza cercetării minuţioase a vieţii Mariei Duplessis, o femeie foarte cunoscută la Paris, în cel de-al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea pentru aventurile sale. Fiică de ţărani săraci, orfană de mamă, la o vârstă fragedă, Maria a fost trimisă la Paris ca să-şi câştige existenţa. Deosebit de frumoasă, inteligentă, dânsa nu a rezistat, totuşi, ispitelor oraşului. Fiinţă strălucitoare, ea şi-a atras interesul bărbaţilor, dar şi protecţia unora dintre ei devenind în scurt timp una din stelele eclatante şi la modă ale lumii pariziene. Cunoscută personal şi de Alexandre Dumas, ea a devenit prototipul eroinei sale Marguerite Gauthier. Fie că e vorba de roman, fie că e vorba despre piesa de teatru, opera ***Dama cu camelii*** este o creaţie, într-o mare măsură, autobiografică. Tânărul Dumas, care a încercat personal forţa farmecului Mariei Duplessis, a fost profund mişcat când, revenit în capitală după o călătorie îndelungată, nu a mai găsit-o în viaţă: *în ea se vede fata nevinovată* – scrie autorul în roman – *din care o întâmplare insignifiantă a făcut o curtezană, şi o curtezană pe care un accident ingenuu ar fi putut-o transforma într-o femeie dintre cele mai iubitoare şi dintre cele mai curate* (Al. Dumas-fiul, romanul ***Dama cu camelii***). Din punct de vedere psihologic, drama protagonistei este zguduitoare. Când tatăl lui Armand Duval încearcă să o determine pe Marguerite să renunţe la fiul său, aceasta prin cuvintele sale încărcate de sensuri, declară cu emoţie şi mânie: *deci, e adevărat? Orice s-ar întâmpla dacă ai căzut o dată, nu mai ai posibilitatea să te ridici. Dumnezeu te iartă dar oamenii, semenii tăi, niciodată* (Al. Dumas, ***Dama cu camelii***, drama).

Şi, pornind de la Alexandre Dumas după ce a asistat la premierea spectacolului, Verdi intervine pe lângă Piave pentru a-i realiza libretul operei ***Traviata***, sub directa sa coordonare. Scenariul a fost simplificat; a fost păstrată intactă doar coordonata principală a tramei: drama Violettei (Margueritei Gauthier) şi a lui Alfredo Germont (Armand Duval). Din cele prezentate înţelegem cât se poate de bine: naşterea romanului, dramei şi apoi a libretului, a muzicii şi, în fine, a unei alte opere, spectacolului realizat pe baza libretului şi muzicii lui Verdi la

Scanned with CamScanner

înfăptuirea căruia sunt implicaţi actori, regizori, scenografi, coregrafi ş.a.m.d. În cadrul său predomină principiul vocal, chiar dacă un rol important revine orchestrei la îmbogăţirea şi adâncirea caracterelor însufleţite de actorii-solişti.

Rezultă din cele subliniate de noi că **opera de artă** nu se naşte din nimic, fără o pregătire prealabilă, ea nu poate apare. Sigur că, uneori, este vorba despre o pregătire psihică, despre ceea ce estetica şi psihologia numesc **inspiraţie**. Din punct de vedere psihic aceasta este echivalentă cu o stare, rezultat al incidentului: *E o întâmplare a vieţii mele* (Nichita Stănescu, ***Cântec***) – stimulent al stării de existenţă. O asemenea stare permite revelarea, în plan subiectiv, a unor trăiri subiacente, condiţie favorabilă actului de creaţie. Pentru Socrate inspiraţia apare ca o stare demonică, pentru Platon ca extatic oracular; pentru sfinţii bisericii (Augustin, Toma, Eronim, Anton), ea este privită ca un suflu divin. În timp şi cu timpul, cu precădere, în secolul nostru inspiraţia se asociază cu posibilitatea de a inventa în contextul unui proces psihic, care permite crearea unei legături atât în realitatea oglindită cât şi în mijloacele utilizate în acest scop – asociat deseori cu instinctul, sugestia, intuiţia.

Accidentul ce îngăduie transformarea, convertirea oricărui fapt în artă, elementul spontan au condus de-a lungul secolelor la mitizarea inspiraţiei. De aceea, în Antichitate, fiicele lui Zeus şi ale Mnemozinei erau considerate drept inspiratoare ale muzicii, dansului şi ale poeziei, patroane ale artelor. Ele îi desfătau pe zeii din Olimp şi trăiau în pădurile Heliconului şi ale Parnasului.

Definind-o N. Pârvu aprecia, la timpul său, că inspiraţia *reprezintă o stare mai lungă sau mai scurtă, de tensiune interioară puternică în desfăşurarea proceselor psihice, în cursul cărora se desemnează liniile generale sau numai fragmente ale viitoarei opere*[26]. Ea implică, deopotrivă, procesele psihice, cognitive, afective şi volitive, de ce nu chiar trăsăturile ori laturile personalităţii. Artele poetice ori profesiunile de credinţă ale marilor artişti explică, în bună parte, procesul creaţiei (Eminescu - ***Epigonii***, ***De vorbiţi***, ***Criticilor mei***, ***Scrisoarea II***, ***Icoane şi privaz***; L. Blaga – ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***, ***Autoportret***, ***Uşor nu e nici cântecul***, ***Trăim sub greul văzduhului***, ***Stihuitorul***; T. Arghezi – ***Testament***, ***Flori de mucigai***, ***Dacica***, ***Rugă de seară***, ***Arheologie***, ***Inscripţie pe o tobă***, ***Bade Ioane***; I. Barbu – ***Joc secund***, ***Timbrul***, ***Oul dogmatic***). Aproape că nu există artist care să nu fie preocupat să-şi exprime şi să-şi explice nevoia actului creator, dorinţa ardentă de a sluji prin creaţie cauza sfântă a omului-omenire, deopotrivă a ţării şi poporului său.

[26] Pârvu N.– ***Elemente de psihologia artei***, E.D.P., Bucureşti, 1967

Scanned with CamScanner

Pentru Schopenhauer, inspiraţia este prilejul contactului cu lumea eternă a ideilor, în timp ce pentru Nietzsche, expresia beţiei dionisiace, născătoare de poezie. În cazul său, ea este însoţită de trăiri, emoţii şi sentimente, ea *este o încântare în care psihicul uman, cuprins de o tensiune incomensurabilă se uşurează printr-un torent de lacrimi, o încântare ce ne grăbeşte sau ne încetineşte paşii, fără să vrem; ea este un extaz care ne face să vibrăm până în vârful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care suferinţa extremă şi bucuria contaminată nu mai sunt simţite ca un contrast, ci ca părţi integrante şi indispensabile cu nuanţe necesare în sânul acestui ocean de lumină.*[27]

Plasticizarea spuselor lui Nietzsche este remarcabilă în poemul lui Nichita Stănescu intitulat ***Cântec***:

E o întâmplare a fiinţei mele:
şi atunci, fericirea din lăuntrul meu
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,
pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroase, minunată mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.
Du-mă, fericire, în sus, şi izbeşte-mi
tâmpla de stele, până când
lumea mea prelungă şi în nesfârşire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, şi mult mai curând.

Ce bine – că eşti, ce mirare că sunt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată
una foarte jos, întoarsă spre pământ,
una foarte sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a întâmplării că sunt.

[27] Nietzsche în Vianu T. – ***Estetica***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Scanned with CamScanner

Muzicianul G. Enescu, în notele sale referindu-se la inspiraţie consemna: *Se vorbeşte deseori despre această inspiraţie ca despre o stare psihică ce urmează condiţionat unui fapt sau unei impresii de toate zilele. La mine nu am remarcat reacţii imediate. Poate că la origine să fi fost o excitaţie senzorială sau afectivă, dar pentru a deveni inspiraţie trebuie un întreg complex interior şi, totuşi, spaţial (...) un fel de nebuloasă spirală astronomică. Nu mi-am pus niciodată propriu-zis problema aceasta pentru a o analiza şi dezlega. Pentru mine inspiraţia începe să-şi precizeze existenţa într-un fel de febră dulce, pe care o simt nelămurit şi care a devenit o stare aproape permanentă.*[28]

Nu există curent, orientare artistică sau literară care să eludeze inspiraţia. Multe dintre ele prin exponenţi de frunte ai unei direcţii sau ai alteia. În veacul Iluminismului, abatele Batteaux a adunat într-o ediţie specială cele patru arte poetice de până acum, ***Poetica*** lui Aristotel ***Ars poetica*** a lui Horaţiu, ***Epistola către Pisoni*** (***Poetica*** lui Vida – poet latin renascentist), ***Arta poetică*** a lui Boileau. Cea din urmă oprindu-se şi asupra inspiraţiei, porneşte de la Platon şi Aristotel şi consideră arta drept o *imitaţie*:

Pe lume nu-i nici şarpe, nici monstru odios,
Ce imitat de artă, să nu pară frumos;
O mînă de maestru penelul când îşi pune,
Dintr-o pocită formă îţi face o minune.[29]

Prin urmare, obiectul imitaţiei nu-i realitatea imediată sau trecută, ci mai ales cea esenţială, eternă şi egală cu sine care se descoperă prin eliminarea din obiectul artei din tot ceea ce este accidental, local, temporar, individual, adică realitatea universală. Inspiraţia este indispensabilă, ea emană de la muze şi în afara ei nu este posibilă crearea operei de artă: *Zadarnic vrea, prin versuri semeţul autor / Să ajungă sus pe culmea Parnasului uşor: / Al muzei suflu tainic din cer când n-a simţit, / Iar steaua din născare poet nu l-a menit, / În strâmta lui gândire rămâne pururi sclav; / E surd pentru el Febus, iar Pegas cu năravi.* Inspiraţia în sine **simpla învăţăiere** nu sunt suficiente creării marilor opere. Pentru aceasta sunt necesare calităţi psihice deosebite – imaginaţie, gândire,memorie etc.- precum şi bunul simţ, promovarea adevărului, binelui şi frumosului.

[28] Enescu G. – Editura Muzicală A Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1964
[29] Boileau – ***Arta poetică*** – Ed. Pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957

Scanned with CamScanner

Adevărul şi născocirea sunt unul şi acelaşi lucru, bineînţeles e necesar să te bizui pe pasiuni ca să poţi simţi această realitate. Nu e suficient însă să ai ochi, e absolut necesar să înveţi să-i foloseşti, ca să poţi privi, nu-i suficient să ai urechi, e imperios necesar să ştii asculta ş.a.m.d. În acest scop, zicea J. Paul Sartre, Flaubert îl punea pe Maupassant când era mic în faţa unui copac şi îi dădea două ore ca să-l vadă, să-l observe şi să-l descrie, după cum eroul ***Cuvinte***-lor privea cu insistenţă obiectele de pe birou, pianul, cu gândul că într-o zi vor fi şi ele imortalizate, pentru că nu totul şi nici toate nu pot fi doar inventate, imaginate. Orice scriere înseamnă dăruire, efort, perseverenţă, *scrierile mele* – spunea acelaşi J. Paul Sartre – *au miros de sudoare şi de trudă. A scrie înseamnă ca să sporeşti cu o perlă colierul muzelor, să laşi posterităţii amintirea unei vieţi exemplare, să aperi poporul contra lui însuşi şi contra duşmanilor lui, să atragi asupra oamenilor printr-o slujbă solemnă binecuvântarea cerului.*[30] Personajelor lui li se reproşa că sunt create după chipul şi asemănarea sa, în sensul că acţionează cum ar fi vrut să fie el în intimitatea sa.

De fapt, **etapele creaţiei** ne poartă cu gândul spre etapele actului voluntar: **apariţia impulsului, intenţiei sau dorinţei care echivalează cu inspiraţia; lupta motivelor ar fi echivalentă cu puterea de a porni, de a începe ceva; executarea hotărârii ar fi identică, în mare parte, cu realizarea, naşterea creaţiei; evaluarea şi realizarea unor corecturi – cu revenirile ori chiar variantele operei; verificarea rezultatelor, tipărirea şi lansarea operei, urmărirea impactului.** Fiecare dintre ele reprezintă momente cheie în făurirea operei, indiferent de natura ei. Spre deosebire de etapele actului voluntar, etapele creaţiei implică, într-o măsură mai mare, timpul, sigur în afara aptitudinilor şi talentului, genialităţii însăşi. În dezvoltarea inventivă, concretizarea operei se poate trece de la unitate la detalii[31] sau invers, de la detalii la unitate[32] adică, în etapa pregătitoare creatorul poate porni de la schema generală unitară spre detaliu ori, dimpotrivă, de la acestea spre operă, când artistul este chemat să creeze unitatea, să lege elementele dispersate. În ambele cazuri consemnează P. Popescu Neveanu, *dezvoltarea inventivă* se face spontan sau reflexiv. Este vorba despre dezvoltatea spontană, când artistul construieşte în continuare

[30] Sartre J. Paul – ***Cuvintele***, pag. 174
[31] Ribot Th.– ***Essai sur L'imagination creatrice***, Alcan, Paris, 1900
[32] Paulham Fr.– ***Psychologie de l'invention***, Alcan, Paris, 1914

Scanned with CamScanner

opera prin noi momente inspirative pe care, în cele din urmă, le selectează printr-un act raţional, în deplină conştiinţă şi le uneşte laolaltă. Un asemenea mod de a lucra l-au folosit Mozart, Shakespeare, Tolstoi ş.a., el depinde de structura personalităţii creatorului şi nu de domeniul artistic.

În cazul în care artistul dezvoltă schema iniţială, elaborată în etapa inspiraţiei, prin raţionamente, conştient, vorbim despre o dezvoltare, o invenţie reflexivă. Aşa au lucrat E. Zola, Ed. Poe, Eminescu, Coşbuc şi mulţi alţii. Ed. A. Poe contestă inspiraţia şi consideră procesul creaţiei în ansamblu de esenţă raţională şi conştientă. Aşa, de exemplu, explicând felul în care a creat poezia ***Corbul***, el relevă că nimic, absolut nimic din poem nu este hazard ori inspiraţie, ci o rigoare logică, întocmai ca în rezolvarea unei probleme, deşi în creaţiile lui apar nenumărate aspecte netrăite, imaginate de el însuşi (***Cum se scrie un articol***, ***Manuscris găsit într-o sticlă***, ***Balada bătrânului marinar***, ***Îngropat de viu*** ş.a.).

În mărturisirile compozitorului român G. Enescu, acesta notează că *numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele tematice în raport cu ideea generală. Ele formează materialul în care se fixează, se clădeşte structura arhitectonică a simfoniei. Natural, că acest material trebuie să fie adecvat stilului lucrării, adică elementul ce trebuie să fie în acord deplin cu ideea generală. După aceea vine împărţirea diferitelor perioade care au o semnificaţie psihică.*[33]

Surprinzând procesul creaţiei într-una din multiplele sale arte poetice, Nichita Stănescu, reface actul creaţiei pornind de la particular spre general, de la detaliu spre întreg într-o poezie intitulată sugestiv ***Lecţie despre cub***: *Se ia o bucată de piatră, / se ciopleşte cu o daltă de sânge, / se lustruieşte cu ochiul lui Homer, / se răzuieşte cu raze, / până cubul iese perfect. / După aceea se sărută de nenumărate ori cubul / cu gura ta, cu gura altora / şi mai ales cu gura infantei. / După aceea se ia un ciocan / şi brusc se fărâmă un colţ de-al cubului. / Toţi, dar absolut toţi zice-vor: / - Ce cub perfect ar fi fost acesta / de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!.*

Opera citată surprinde magistral şi incapacitatea noastră ca oameni, dacă vreţi în calitate de cititori sau contemplatori, de a vedea plenitudinar, de a percepe plurimodal: vedem aşa de puţin din câte se pot vedea încât suntem de-a dreptul orbi.

[33] G. Enescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964

Scanned with CamScanner

Revenirea asupra celor scrise delimitarea ori, dimpotrivă, unificarea lor reprezintă un laitmotiv în activitatea creatoare a lui Eminescu. Astfel, pastelul-idilă ***Sara pe deal*** publicat la 1 iulie, 1885, a făcut parte inițial din poezia ***Ecou***, scrisă în 1872; ***Egipetul*** reprezintă un fragment din scriitura sa, ***Memento mori*** sau ***Panorama deșertăciunilor*** care cuprinde 223 de sextine și a fost încheiat în 1872. În ceea ce privește capodopera ***Luceafărul*** – ea a fost publicată, la început, în ***Almanahul Societății Academice Social-Literare "România Jună"***, la Viena, în aprilie 1883. Varianta aceasta definitivă a cunoscut un proces de elaborare și de muncă extenuantă. Totul a pornit de la descoperirea basmului ***Fata în grădina de aur*** cules și publicat de Kunisch pe care l-a tradus, versificat și asimilat, recreându-l în forma care a ajuns la noi. Evoluția de la o revenire la alta este notabilă: deznodământul este în acest sens mai mult decât ilustrativ. În basm, zmeul prăvălește o stâncă asupra fetei de împărat pentru a se răzbuna pe lipsa ei de credință. Florin moare de durere în Valea Amintirii, în timp ce zmeul rămâne solitar și nemuritor. În varianta versificată, răzbunarea nemiloasă, brutală din basm este schimbată într-o urare glacială, mai degrabă o anatemă, un blestem: *Fiți fericiți – cu glasu-i stins a spus / Atât de fericiți, cât viața toată / Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată.* În ***Luceafărul***, dezamăgirea, corolar al înțelegerii incompatibilității sale cu lumea Cătălinei, efemerității ei și chiar a lumii în care trăiește, este marcată distant: *Ce-ți pasă ție, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul ? / Trăind în cercul vostru strâmt, / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece.* Să mai relevăm că, de exemplu, revenirile s-au concretizat de fiecare dată în modificări menite să dea scriiturii strălucire și perfecțiune. În acest sens se citează faptul că până ce s-a ajuns la cuvântul *preafrumoasă*, artistul a întrebuințat diacronic, mai multe cuvinte: ghiocel, vlăstărel, grangure, pasăre, giuvaer, cănăraș, dalie ... de fată – considerând că cel din urmă exprimă mult mai bine însușirea fetei și este de o expresivitate mai mare în congruență cu întregul catren și poem.

Să mai reținem că strofele nu îndeajuns de finisate din poemul la care ne-am referit datate cu 1882, au rămas nepublicate multă vreme. Poeziile în cauză sunt: ***Dacă iubești fără se speri, Și oare tot n-ai înțeles, Să fie seara asfințit, Un farmec trist și ne-nțeles.***

Din punct de vedere psihologic sesizăm că **etapa invenției, în cazul lui** Eminescu și al altora, **este corelată cu momentul execuției**, când artistul caută, după propria-i mărturisire *cuvântul ce exprimă adevărul*, în forma cea mai naturală. Artistul plastic spre deosebire de poet, recurge la creion, culoare,

Scanned with CamScanner

când e vorba de grafician sau pictor. Răspunzând întrebării *Cum realizezi un tablou ?* N. Tonitza consemna: *Foarte calm, dacă lucrez din suvenir (amintire). Natura îmi dă, în schimb, nervozităţi şi migrene – chiar dacă am în faţa mea un cartof inofensiv sau un simplu peisaj. Prea multe detalii mă confundă şi mă dor. Poate pentru că nu mă simt destul de tare să lupt cu ele şi să le dovedesc. Cu toate acestea, majoritatea tablourilor mele executate pe de rost au la bază un studiu preliminar după viu – pe care, de obicei, îl distrug. În orice împrejurare, pornesc însă numai de la culoare. (...) Tabloul odată terminat, mă interesează foarte puţin. Uneori nu mă mai interesează deloc. Las altora grija aceasta. Simt că e gata în clipa când nu mai pricep ce să-i mai adaug sau ce să mai omit. Atunci înseamnă că unda emotivă, care m-a susţinut în lucru, a încetat. Şi e inutil să continui fără tovărăşia ei. Să nu-ţi închipui însă – dragă cititorule – că lucrez numai sub focul* ***inspiraţiei****. Ştiu din experienţă că inspiraţia vine lucrând. Lucrez zilnic de dimineaţa şi până seara târziu, din simplă disciplină – aşa* ***cum face orice pianist sau violonist.*** *Uneltele noasrte vii, ale pictorilor – mâna şi ochiul – nu se cuvin să trândăvească. Ele trebuie supuse neîncetat la exerciţiul pe care Delacroix l-a numit exact al* ***corespondenţei****. Mâna noastră trebuie să fie oricând în stare să execute, fără nici o alterare, poruncile ochiului şi ale creierului nostru, altminteri suntem pierduţi pentru Artă.*[34]

Referindu-se la ceea ce ar dori să picteze, creatorul operelor ***Portret de fetiţă*** (în mai multe variante), ***Cap de fetiţă***, ***Cap de copil***, ***Fata cu foarfeca***, ***Bujori***, ***Fata pădurarului***, ***Flori***, ***Vedere din Bucureşti iarna*** şi multe altele, acelaşi artist consemna: *Tot ce este în adevăr e picturabil. Fiindcă nu tot ce este frumos şi te impresionează poate fi zugrăvit. Mai ales, nu tot ce este poetic se cuvine să fie interpretat cu ajutorul culorilor ... Sunt incompatibilităţi cvasi-organice între anumite aspecte din natură şi materialele de care dispune o artă – pe care publicul şi critica nu le-a adâncit încă.* În ceea ce priveşte crezul artistic – continuă el – acesta *este culoarea, dar nu culoarea clişeu, ci culoarea mijloc variat de expresie a diverselor sentimente (...) Pictura este în primă şi ultimă analiză: culoare.*[35]

Uneori, ca în cazul lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) cerinţa sau oferta de a scrie o operă, înseamnă angajare, mobilizare: oferta nu era desigur cea dorită (...) dar, fiindcă dragostea sa pentru teatrul muzical era prea

[34] Tonitza, N. N. – ***Lumină şi culoare***, Ed. I. Creangă, Bucureşti, 1991
[35] Tonitza, N. N. – opera citată

Scanned with CamScanner

mare şi, deoarece simţea chemarea de a da scenei lirice germane o lucrare care să sintetizeze toată experienţa sa de muzician şi de om de teatru (compozitorul se afla în ultimele luni ale vieţii)el a creat-o; de la ***Răpirea din Serai*** trecuseră câţiva ani, între timp mai crease ***Nunta lui Figaro, Don Juan, Cosi fan tutti.***

Libretul creat de Schikander era o compilaţie, sorgintea sa: basmul poetului german, Wienland, nuvela abatelui francez, Jean Terrasson, în plus el semăna cu altele, cum ar fi cele ale operelor lui Wenzel Müller, ***Gaspar – fagotistul sai ţiterea fermecată*** şi ***Sărbătoarea soarelui la Brahmani.*** Creatorul muzicii i-a adus modificări importante, animat de dorinţa omogenităţii ideative şi formale: antiteza dintre bine şi rău, între imperiul înţelepciunii şi lumina lui Sarastro şi cel de ură şi beznă al Reginei Nopţii, care va fi răpus de dragoste şi intensitatea ei. Singspiel-urile se înrudesc pe plan filozofic. Cuplul de îndrăgostiţi Tamino-Pamina are ca replică populară pe Papageno. Similitudinea cu ***Răpirea din Serai*** (Belmonte – Constanta, Pedrillo-Blonda) este vizibilă, chiar dacă opera îşi are identitatea sa bine structurată. Mozart a avut în vedere precumpănitor muzica – limbaj nou, original – în care simplitatea şi brevilocvenţa se conjugă cu adâncimea şi limpezimea sentimentelor sale exprimate fără nici un cusur, într-o armonie şi frumuseţe incomparabile. Aptitudinile şi talentul, de-acum genialitatea-i recunoscută, concură perpetuu şi ubicuu pe tot parcursul operei, coborând complexitatea contrapunctică a uverturii ori scenei în care protagonistul trebuie să facă faţă probei "*focului şi apei*" cu melodiile facile ale lui Papageno sau virtuozitatea agresivă, evident italiană a ariilor Reginei cu lirismul cald al liedului german din duelul despre farmecul iubirii, solemnitatea gravă a frazelor lui Sarastro şi curcubeul sonor, fascinant al ansamblurilor zânelor, melancoliei nesfârşite a ariei Paminei şi bufoneria intervenţiilor comice ale păsărarului Papageno[36].

Flautul fermecat este corolarul experienţei compozitorului, gândirii şi calităţilor acestuia – originalitatea, comprehensiunea, caracterul divergent, supleţea etc. – capacităţii sale creatoare, puterii de pătrundere în esenţa celor mai diverse aspecte ale vieţii, ingenuozităţii de a corela sursele de inspiraţie – populare şi culte – forţei de a se face accesibil, plăcut şi dorit. Sigur din asemenea considerente, opera la care ne-am referit a constituit dovada incontestabilă a geniului german în concurenţă loială cu cel italian, până atunci inconfundabil, unic, greu de intrat în competiţie cu el.

[36] Hoffman, A. – ***Drumul operei***, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960

Scanned with CamScanner

Surprinzând într-o imagine artistică extraordinară sculptorul faţă în faţă cu materialul ce trebuie modelat, Irving Stone în **Agonie şi extaz** notează: *El şi blocul său (înalt de peste trei metri, greu de peste 900 kg) uriaşul David, se aflau faţă-n faţă, singuri.* Conştient că desenele deveniseră inutile, artistul este convins că David al său va fi aidoma celui pe care l-a descoperit şi l-a imaginat el *pentru a înfăţişa toată poezia, frumuseţea, taina şi farmecul trupului bărbătesc, prototipul şi esenţa tuturor formelor îngemănate. Puse pe foc primele desene şi o luă cu totul de la capăt, scormonindu-şi străfundurile gândirii* pentru a înfăptui cea mai deplină realizare a bărbăţiei văzută de omenire până atunci. Întrebările se ţineau lanţ, posibilitatea de a-şi aşterne gândurile şi ficţiunile într-un proiect, pe hârtie i se părea imposibilă. Scufundarea în gândire şi imaginaţie reprezintă **momentul iluminării**, încercării oftatului prelung: *În mintea lui se face lumină. Goliat trebuia să dispară. Capul lui negru, mort, pătat de sânge, urât, n-avea ce căuta în domeniul artei ... înţelesul lui David era întunecat de prezenţa capului groaznic, legat pentru totdeauna de gleznele lui* – fapta lui echivala cu uciderea adversarului şi doar atât, ceea ce pentru ce voia el să fie David – gânditor, învăţat, poet, artist, erudit, om de stat, cercetător, un uriaş al gândirii, al culturii, al spiritului şi al trupului – era prea puţin. Proiectele se succed, frământările psihice se ţin lanţ, David trebuie să fie mai mult. Decizia coroborată cu fervoarea şi voinţa vor birui: *Nu se mai putea gândi la nimic. Nu-i venea să întrerupă lucrul nici măcar să mănânce ori să se schimbe. Îşi hrănea foamea de marmură lucrând câte douăzeci de ore pe zi, cu nările năclăite de praful înţepător, cu părul cărunt de pulberea albă (...) cioplea noaptea, la lumina lumânării* bucurându-se de fiecare realizare întrezărită: torsul, mâna dreaptă care ţinea piatra – cheia frumuseţii şi armoniei – şoldul stâng, cotul drept – constituiau cea mai gingaşă formă a compoziţiei – şi aşa mai departe, până când realizarea este completă: *chipul puternic, nobil, al adolescentului care, peste încă o clipă, avea să înainteze spre bărbăţie, dar care, în acel moment, era încă îngândurat şi nesigur faţă de ceea ce urma să făptuiască; sprâncenele strâns îmbinate, ochii întrebători, buzele cărnoase, în aşteptare (...)* expreisa feţei releva că şi răul e vulnerabil, capul crea impresia de lumină ş.a. În fine, David a fost terminat. Întrebările nu s-au terminat, creatorul se întreba întruna: *Cât am reuşit, oare, să spun din ceea ce am vrut ?*

Nemulţumirea rămâne, Michelangelo, deşi conştient că a înfăptuit o mare operă, aştepta confirmarea. Aceasta nu-i însă întotdeauna cea dorită, răutatea şi invidia sunt pretutindeni, răufăcătorii erau gata să distrugă opera ca

Scanned with CamScanner

nu de mult Pieta. În final învinge raţiunea, printre cei răi sunt şi oameni buni, capabili să rostească o vorbă de încurajare: *Ne-ai redat respectul pentru noi înşine., Ce minunat e omul!, niciodată nu se va mai putea spune că omul e mârşav; e cea mai mândră creatură de pe pământ,* David *e un lucru frumos.*[37]

Trecând de la execuţia propriu-zisă, după cum ne-am convins din exemplele date, artistul stăruie să se exprime în forme sau formule cât mai originale, insolite, nu atât pentru sine cât pentru percepători, acţionează pentru asigurarea unităţii operei din punct de vedere ideal, sentimental şi formal. Muzicianul eşalonează sunetele în fraze muzicale în aşa fel ca scriitura să exprime comprehensiv trăiri şi emoţii, gânduri şi sentimente, pasiuni; plasticianul combină culorile în armonie ori dizarmonie în aşa fel încât omul, peisajul, atmosfera în ansamblu să reveleze ceva din psihologia semenilor săi şi totodată a sa; sculptorul, formele sale sculptate trebuie în aşa fel combinate încât să dezvăluie trăirile plurale ale omului şi, concomitent, ale lumii sale. Dar, limbajul, ca mijloc de comunicare şi de expresie, diferă de la o artă la alta. Cel literar posedă o dublă semnificaţie şi o dublă eficacitate. Înainte de toate, aidoma celorlalte, el se adresează direct simţurilor şi vizează conştiinţa printr-un lanţ de asociaţii afective sau cel puţin inconştiente. Pe de altă parte, limbajul literar se adresează inteligenţei pe baza unui cod arbitrar pentru care trebuie să fii iniţiat ca să-l poţi percepe, pricepe şi, în final, recepta, nu atât limbajul cât opera literară, din punct de vedere ideativ şi afectiv. În actul literar, eficacitatea estetică şi intelectuală sunt strâns legate între ele şi acţionează una asupra celeilalte[38].

Execuţia nu-i un simplu act de înregistrare a invenţiei, ci un act creator care se desfăşoară pe etape şi are una, două sau mai multe variante, corolar al căutărilor artistului. Ca să fie, ca să creeze, el are nevoie de cultură, să posede tehnicile specifice artei în domeniul căreia creează. Realizarea presupune implicare, inventivitate, originalitate care se împletesc cu invenţia şi cu inspiraţia. Datele iniţiale adunate în procesul de inspiraţie sunt prelucrate, schimbate, în raport cu cerinţele realizării, constituirii operei. **Creatorul, în concepţia psihologilor se remarcă prin: momentele de inspiraţie prin care trece, deseori imprevizibile, ele reclamă consemnarea; el revine asupra a ceea ce nu a utilizat, dar a păstrat în inconştient, refuză convenţionalul, este receptiv la nou, manifestă tendinţă spre independenţă, acceptă dezor-**

[37] Stone I.– *Agonie şi extaz,* Ed. Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966
[38] Escarpit R.– *Literatura şi dezvoltarea,* în Literar şi social, Ed. Univers, Bucureşti, 1974

Scanned with CamScanner

dinea, o cultivă, cultivă experimentul imprevizibil, nu-i repugnă ambiguitatea.

Indiferent care-i opera, în raport cu arta şi specificul realizării sale, orice creaţie e un cod amplu, complex ce însumează gândurile şi sentimentele artistului creator. Tocmai de aceea, percepătorul nu se poate apropia de orice operă fără să aibă o pregătire specială, de ce nu şi anumite disponibilităţi în măsură să-i favorizeze perceperea, priceperea şi, în cele din urmă receptarea. Alienat de problemele vieţii, monotonia acesteia, pe de o parte, şi ritmul trepidant al său în oraşul ori satul în care trăieşte, deopotrivă de tirania maşinii *omul se află într-o stare de frustraţie endemică. El are nevoie de o existenţă complementară celei de toate zilele şi şi-o oferă prin evadarea în ficţiune, la cinematograf sau în lectura unui roman – vizionarea unui spectacol, vizitarea unei expoziţii, de pictură ori scluptură, audierea unui concert. Transferul de personalitate şi trăire prin procură îşi îndeplinesc cu atât mai eficient funcţia compensatorie cu cât opera este mai permeabilă procesului de identificare, cu cât, prin schemele sale, focalizează aspiraţiile reprimate sau irealizabile şi le ajută să se încorporeze.*[39]

Dialogul cu arta nu-i similar literaturii, teatrului, picturii, muzicii, sculpturii, arhitecturii datorită limbajului specific. Mijloacele de transmitere a mesajului artistic sunt înrâurite de mass-media şi de felul în care se realizează receptarea, deoarece percepătorii se ierarhizează nu doar în raport cu vârsta, sexul, ci şi cu nivelul de pregătire, profesia, deopotrivă prin adaptarea la specificul obiectului estetic cu care ajunge în contact.

Aşadar, momentele parcurse în realizarea operei de artă sunt: izolarea, ordonarea, clasificarea şi idealizarea pe care le-am marcat în etapele parcurse de artist: pregătirea sau inspiraţia, invenţia, executarea, evaluarea, eventual revenirea creaţiei, îmbogăţirea, rescrierea ei.

Creatorul se remarcă prin intuitivitate, spirit de observaţie ieşit din comun, comprehensiune psihică, imaginaţie creatoare, putere de expresie, voinţă de fier, capacitatea de a o lua de la capăt.

În sfârşit, conchide T. Vianu, *dacă artistul ar reprezenta un moment suprem al stării în care ar putea realiza marea operă, el ar trebui să fie un om riguros, puternic. Cazurile lui Tizian, Goethe sau Hugo sunt o excepţie. Mult mai frecvente sunt cazurile artiştilor suferinzi: un Hölderlin, un Lenau, un*

[39] Cornea P.– ***Contribuţii la o sociologie a succesului literar (artistic)***, în ***De gustibus disputandum***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972

Scanned with CamScanner

Eminescu, un Nietzsche, un van Gogh, un Maupassant, un Hofmann sfârşesc nebuni; Kleist, Gogol, Schumann recurg la suicid, Flaubert şi Dostoievski sunt epileptici, Verlaine şi Ed. A. Poe sunt alcoolici; Coleridge, Quincey, Baudelaire sunt opiomani; Rafael, Mozart, Watteau, Chopin, Mendelssohn Bartholdy, Musset mor de tuberculoză.[40]

Aşadar etapele creaţiei sunt:

- PREGĂTIREA ori PREPARAREA,
- INCUBAŢIA,
- ILUMINAREA,
- EXECUŢIA SAU REALIZAREA, CREAŢIA;
- VERIFICAREA
- EVALUAREA

mai multe sau mai puţine de la un cercetător la altul.

[40] Vianu, T. – *Estetica* – Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1968

Scanned with CamScanner

APTITUDINI CREATOARE

I. PRECIZĂRI PREALABILE

Reuşită oricărei activităţi, fie ea sarcină izolată, conduită complexă, învăţare ori exercitarea unei profesiuni reclamă din partea subiectului **capacităţi şi motivaţii** adecvate.

Capacităţile, ele însele, sunt condiţionate de prezenţa unei aptitudini care poate fi dezvoltată prin experienţă şi formare. Astfel, cineva poate avea aptitudini muzicale, dar fără o experienţă şi o educaţie adecvată nu va putea deveni muzician – compozitor, interpret; sigur că existenţa motivaţiilor le favorizează afirmarea şi consolidarea.

Accepţiile noţiunii au variat în raport cu psihologul, respectiv orientarea sa. Diacronic, noţiunea a fost utilizată pentru a desemna inteligenţa (C. Spearman, 1927), condiţia succesului, realizări integrale, la nivel de performanţă, a unei acţiuni (Claparède). Însoţită de un determinativ, ea devine intelectuală, senzorială, motorie etc., adică specială. M. Reuchlin arată că trebuie deosebite aptitudinea de capacitate ca factor.

La vremea sa, Fr. Galton releva că aptitudinile umane sunt diferite şi distribuite după o curbă normală. A. Binet preocupat prioritar de inteligenţă, studiază aptitudinea în cauză şi realizează măsurarea sa. În acest scop elaborează primele teste cu Th. Simon (printre cerinţe figurau: distingerea alimentelor –1 an, compararea a două cutii, copierea unui pătrat – 5 ani, efectuarea unei lecturi şi păstrarea unei amintiri, numirea a patru culori, scrierea după dictare – 8 ani). *Scara metrică* înlesneşte măsurarea inteligenţei - într-o formă empirică.

Dezvoltarea preocupărilor pentru aptitudini, analiza relaţiilor dintre rezultatele evaluărilor şi factorii care le explică au îngăduit decelarea unui mare număr de aptitudini specifice, cum ar fi: fluiditatea verbală, memoria, reprezentarea spaţială, dexteritatea manuală ş.a. *Conchizând Lévy Leboyer subliniază că orice activitate presupune existenţa unei aptitudini generale şi speciale. În afara acestora ea este de neconceput.*

Scanned with CamScanner

II. PREOCUPĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU APTITUDINILE

Dispoziţie naturală şi dobândită de a efectua anumite sarcini, aptitudinea este cea care îngăduie diferenţierea indivizilor, când, la o educaţie egală, îi urmărim din punct de vedere al randamentului.

Latură instrumentală şi de eficienţă a personalităţii, aptitudinile se manifestă într-o activitate concretă. Când evaluăm această latură a personalităţii avem în vedere ceea ce poate şi mai ales cum anume poate face ceva subiectul. În structura unei aptitudini distingem două laturi: una genetică, în stare embrionară cu care omul se naşte, vine pe lume – ea reprezintă zestrea nativă a subiectului şi se numeşte dispoziţie sau predispoziţie şi alta dobândită care se clădeşte pe prima.

Funcţii cum ar fi *spiritul de observaţie şi inteligenţa sunt considerate aptitudini generale*, după cum *capacitatea ori abilitatea de a desena, de a cânta la un anumit instrument, de a efectua anumite mişcări* sunt evaluate ca *dispoziţii specifice*, respectiv *aptitudini speciale*. Oricare ar fi dispoziţia sau predispoziţia, aceasta incumbă: particularităţi ale sistemului nervos, în egală măsură ale analizatorilor, precum şi ale relaţiei dintre primul şi al doilea sistem de semnalizare.

Astfel, unii subiecţi dispun de un sistem nervos puternic, în timp ce alţii de unul mai slab. Acest fapt influenţează viteza de formare a legăturilor temporare, posibilitatea de percepere, pricepere şi receptare, de formare a deprinderilor, însăşi durabilitatea lor. Tot ca (dispoziţie nativă) predispoziţie se consideră şi gradul de dezvoltare a analizatorilor: vizual, auditiv, kinestezic, verbomotor. Aşa, de exemplu, un tenor, bariton sau bas nu poate fi oricine, deoarece calitatea unuia sau altuia este în funcţie de anumite particularităţi morfofiziologice, după cum un pictor trebuie să dispună de un sistem motor bine coordonat cu cel vizual-cromatic, să perceapă repede şi bine, să aibă un simţ cromatic rafinat. Un surd de la natură nu va deveni niciodată un muzician, după cum nici un orb nu va ajunge niciodată pictor.

Predispoziţia include şi relaţia dintre primul şi al doilea sistem de semnalizare. Capacitatea senzorială firească, buna funcţionare a proceselor analitico-sintetice ale creierului reprezintă condiţia indispensabilă a apariţiei şi dezvoltării unei aptitudini. Specialiştii au arătat că preponderenţa primului sistem de semnalizare este intrinsecă tipului artistic care se caracterizează prin vivacitatea şi plasticitatea impresiilor directe, nemijlocite, prin sensibilitate,

Scanned with CamScanner

înclinaţia spre meditaţie, predilecţia pentru vizual, auditiv etc., în timp ce a celui de al doilea prin capacitatea de analiză şi sinteză, abstractizare şi generalizare, calităţi imanente tipului abstract. Interferenţa ori echivalenţa acestor două impune firesc tipul intermediar.

Timp îndelungat, aptitudinile rămân, totuşi, nediferenţiate şi, în general, doar cu începere de la 9-10 ani, ele dobândesc pregnanţă- în cazul aptitudinilor speciale – pentru muzică, mişcare, ritm, desen – acestea se manifestă relativ mai repede, încă de la 5-6 ani, iar cele pentru desen de la 9-10 ani – ori matematică, fizică, biologie, în general cercetare ş.a., apar ceva mai târziu, după 14-16 ani.

Prin urmare, predispoziţiile constituie premisele aptitudinilor, dar în afara activităţii, dezvoltarea lor este imposibilă. Apariţia şi impunerea psihologiei experimentale, ramurilor sau domeniilor sale aplicative: a muncii, a transporturilor, medicală, economică, pedagogică, judiciară, militară, a sportului şi, nu în ultimul rând a artei, a muzicii, a literaturii, a sculpturii, a coregrafiei, a teatrului etc. a condus la transformarea aptitudinilor în obiect de studiu al acestora. Diagnosticarea aptitudinilor este o sarcină ce revine educatorilor, preponderent psihologilor-consilieri cu orientarea şcolară şi profesională care au misiunea de a depista, de a identifica şi de a călăuzi educaţii care depind de ele în scopul cultivării, dezvoltării şi favorizării afirmării lor plenitudinare.

Cea dintâi cercetare în domeniul psihologiei artei, îi aparţine lui Fr. Galton concretizată în lucrarea ***Ereditate şi geniu***, apărută în anul 1914. El a privit aptitudinile şi talentele în funcţie de ereditate, pornind de la studierea biografiei unor oameni celebri din cadrul a trei sute de familii. În acest sens, el a constatat că un număr de 997 mari personalităţi sunt în relaţie de rudenie unii cu alţii şi au început să se manifeste la o vârstă precoce, în calitate de copii minune.

Existenţa precocităţii, aşadar a predispoziţiilor şi aptitudinilor, i-a determinat pe unii psihologi să susţină ineitatea acestora. Aşa, de exemplu, L. M. Terman (***Genetic Studies of Genius, Vol. I-IV***) publică între 1925-1947 patru volume consacrate studiului genetic al geniului. Pentru aceasta a selectat o mie de copii dotaţi, a analizat, pe bază de teste, însuşirile lor fizice şi psihice, mersul dezvoltării lor, rezultatele la care au ajuns ei după 20 de ani. Coeficientul de inteligenţă al acestora a fost foarte bun, condiţiile sociale în care au trăit şi s-au dezvoltat au fost de asemenea bune şi, totuşi, doar o mică parte din numărul lor au ajuns la o afirmare plenară. Noţiunile de talent şi geniu care rezidă în capacitatea excepţională de a crea ceva original, în cazul celei dintâi şi de-a crea operă, de a revoluţiona ceva, în cazul celei de-a doua, au fost întrebuinţate abuziv ajungând, adesea, la desuetitudine. Expresia interacţiunii dintre zestrea

Scanned with CamScanner

nativă, capacităţile individuale şi motivaţiile subiectului, mediul geografic, social şi educogen, talentul şi geniul se impun a fi decelate la timp iar cei în cauză, care le au, sprijiniţi, orientaţi şi stimulaţi, educaţi.

III. CONSIDERAŢII PERSONALE

În ceea ce ne priveşte am urmărit evoluţia elevilor selecţionaţi pe bază de aptitudini din clasele de matematică, fizică şi chimie, precum şi a acelora din liceul de muzică, timp de 25 de ani. Numărul celor care au urmat matematica, fizica ori chimia a fost, în medie de 3-4 dintr-o clasă de 30; s-au afirmat, cu rezultate de excepţie doar 3-4 pentru fiecare specialitate din cca. 740-800 pentru fiecare specialitate. Este adevărat că mulţi dintre ei, mai ales înainte de 1989, au urmat o facultate tehnică ori de medicină, unde s-au remarcat printre cei mai buni, unii au devenit cadre universitare şi efectuează în prezent o muncă de cercetare cu rezultate apreciabile. Nici unul nu a ieşit din comun, adică să se afirme ca geniu. De la clasele speciale, în timp, 2-3, au ajuns să participe la olimpiade internaţionale şi au fost distinşi, dar ulterior nu au cunoscut aceeaşi evoluţie ascendentă, spectaculosă. Şi în cazul lor, aceştia lucrează în învăţământul superior unde s-au remarcat în condiţii normale, fără să se impună în vreun fel deosebit. Prin urmare nici unul dintre ei nu s-a afirmat încă în calitate de geniu.

În cazul celor de la muzică, situaţia este, în bună parte, similară. Cei mai mulţi dintre ei au urmat o facultate de specialitate; 60-80% dintre ei au absolvit-o şi au devenit muzicieni, membrii într-o formaţie orchestrală de cameră, orchestră simfonică, formaţie corală, dar prea puţini au ajuns solişti sau compozitori care să confirme scontările dascălilor lor. Acei care practică solistica sunt, în cea mai mare parte, foarte buni, dar nici unul nu a fost încă apreciat drept geniu în ale muzicii despre care să se vorbească în consecinţă. După 1989, de când există facultate de muzică, absolvenţii liceului în procent de 90-95% îşi continuă studiile în înv. superior cu rezultate similare.

Scanned with CamScanner

IV. APRECIERI ŞI REZULTATE ALE CERCETĂRII APTITUDINILOR

Consideraţii ca cele de mai sus evidenţiază că aptitudinile sunt dependente de activitate, simpla prezenţă a predispoziţiilor nu este suficientă[41]. Opiniile asupra eredităţii şi mediului au fost şi continuă să fie controversate. Factorul înnăscut şi mediul conlucrează însă în vederea formării omului. Binet arăta că testele sale vizează identificarea acelora care au nevoie de ajutor, dar, ulterior, ineiştii au susţinut că o atare descoperire ar fi inutilă, fiindcă limitele genetice sunt implacabile şi împiedică indivizii să înveţe ca să schimbe ceva. Dar, cu timpul, după ce biologii au distins între **genotip** (caracteristicile generale, moştenite) şi **fenotip** (caracteristicile fiziologice şi comportamentale) s-a considerat că între ele există o interacţiune, ambele sunt la fel de importante şi influente. Cyril Bart a insistat asupra faptului că inteligenţa ar fi exclusiv ereditară (indicele Q.I.). Rezultatele sale au fost contestate de Kamin (1974) şi ulterior de alţii. Concomitent, a apărut şi concepţia environmentalistă care acorda prioritate mediului.

Studiile întreprinse au evidenţiat pe de o parte interacţiunea ereditate-mediu, relevând că anumite caractere ereditare nu apar decât într-un mediu favorabil (epigeneza, perioada critică), fapt care face posibil ca un mediu optim să poată compensa caractere defavorabile şi, pe de altă parte, distribuţia inegală a aptitudinilor – în cadrul căreia ideea că ele sunt distribuite pe o curbă ca a lui Gauss (în formă de clopot) nu a fost împărtăşită de toţi cercetătorii, dar, exact în această distribuţie, aptitudinile medii sunt mult mai răspândite decât cele extreme: geniul ori handicapul mental. Astfel, consemnează Lieury (1996), inteligenţa este determinată de mai multe gene (model multigenetic), încât distribuţia fenotipurilor (expresia caracterelor ereditare) se face după o curbă binominală, care tinde către o curbă gaussiană. În această situaţie raportul ereditate-mediu se modifică, fiindcă ereditatea dă mai multe cazuri medii, în timp ce mediul educogen este decisiv pentru devenirea majorităţii. În distribuţia normală (luată ca standard în multe teste), 68% dintre indivizi sunt cuprinşi între prima abatere standard şi medie; de exemplu, un Q.I. cuprins între 85 şi 115 la testele Wechsler la care abaterea standard este de 15 prin definiţie (Lieury).

Să reţinem, prin urmare, rolul considerabil al interacţionismului. Dar, cu toate acestea nu trebuie eludat determinismul genetic, deoarece anumite

[41] Pârvu, N. - ***Studii de psihologia artei***, Ed. D.P., Bucureşti, 1967

Scanned with CamScanner

anomalii genetice pot provoca deficienţe mentale (sindromul Down sau mongolismul este asociat cu un număr anormal de cromozomi, 47 în loc de 46: perechea nr. 21 prezintă în acest caz trei cromozomi, trisomia 21). Fenomenul a fost urmărit şi în selecţia animalelor (experimentul cu şobolanii *străluciţi* şi *prostănaci* – Tyron, 1927 – în cazurile gemenilor: R. Zazzo, 1960; Th. Bouchard şi Mathew Mc Gue ş.a.).

Activitatea diferenţiată până la individualizare ar putea reprezenta o premisă a depistării şi dezvoltării aptitudinilor. Cercetările psihologilor Thorndike, H. H. Newman, F. N. Freeman, J. Holzinger, Gessel, Kuhlman, Husen, Schields, Wandenberg ş.a. au evidenţiat deosebirile dintre gemenii dizigoţi şi monozigoţi crescuţi în condiţii similare ori diferite de mediu şi educaţie atât din punct de vedere fiziologic cât şi intelectual, deopotrivă de personalitate. Astfel, două monozigote crescute în medii diferite – una a absolvit colegiu, în timp ce cealălaltă a rămas aproape analfabetă. Crescută de rude (intelectuali), educată la timp, după ce a urmat toate formele de învăţământ una din surorile gemene (E) a ajuns să se afirme ca cercetătoare în domeniul chimiei cu rezultate memorabile, în timp ce sora sa (A), rămasă acasă în sânul familiei de ţărani a devenit doar o isteaţă gospodină, o soţie credincioasă şi o mamă iubitoare. În acelaşi caz cea dintâi este o melomană care poate urmări jocul acordurilor, timbrul instrumentelor, ornamentele, secvenţele laitmotivelor, structura de ansamblu a unui scriituri muzicale – îi place muzica, o ascultă cu plăcere, dialoghează efectiv cu arta sunetelor, în timp ce sora ei este doar o iubitoare a cântecului popular şi atât. Cea dintâi a beneficiat de un mediu adecvat, deopotrivă de unele informaţii (a luat ore de pian câţiva ani) şi de o educaţie muzicală – acasă şi la şcoală – fapt care i-a facilitat percepţia şi înţelegerea, receptarea şi trăirea muzicii. Ea a fost orientată, chiar dirijată, în timp ce sora ei a avut libertatea să perceapă accidental, a perceput şi a receptat haotic, aleatoriu. Consecinţele: realitatea lor ca indivizi. Deosebite sunt cercetările psihologului român Gh. Oancea Ursu de la Universitatea de Vest Timişoara în domeniul geneticii gemelare (1941-1972). Rezultatele lor sunt în concordanţă cu cele afirmate mai sus.

R. Zazzo care s-a preocupat şi el de problema gemenilor, arată că raportul dintre influenţele mediului şi cele ereditare ar putea fi 4-1, în favoarea celor de mediu, când e vorba, de exemplu, de inteligenţă[42] Dorind să

[42] ***Les Jumeaux, le couple et la pussone***, Tome II, Paris, P. U. F., 1960, pag. 302, citat după Al .Roşca, ***Psihologie generală***, pag. 436

Scanned with CamScanner

demonstreze rolul mediului şi, deopotrivă, a condiţiilor economice, sociale şi culturale în afirmarea şi desăvârşirea aptitudinilor, J. McKeen Cattell a efectuat o statistică la 1000 de oameni de ştiinţă americani, în 1903 şi a doua la 250 de oameni de ştiinţă, în 1932 şi a constatat că numărul personalităţilor s-a schimbat după starea economică, socială şi culturală a statelor din care făceau parte. Astfel, în 1903, un număr mai mare de oameni de ştiinţă au dat statele Massachussette, Connecticut, New York şi Pensylvania, cu un nivel economic, social şi cultural, atunci foarte ridicat. În 1932 a crescut numărul personalităţilor de seamă din Illinois, Minessota, Missouri, Nebraska şi Kansas, ca urmare a schimbărilor economice şi sociale ce s-au produs în cadrul lor. În acest sens, conchide Cattell *mai bine de jumătate din oamenii de ştiinţă provin dintr-un procent al populaţiei care, din punct de vedere economic, social şi cultural, este mai în stare să producă. Băiatul unui părinte vestit prin profesiunea sa academică este de 50 de ori mai avantajat în a deveni om de ştiinţă, decât băiatul luat din întreaga populaţie socotită la întâmplare.*[43]

Ce înseamnă aceasta ne dăm seama şi mai bine, dacă avem în vedere, fie şi numai în parte, personalităţile politice de la noi, după cum urmărirea promovărilor în învăţământul superior – cei mai mulţi sunt fiii sau fiicele profesorilor sau medicilor, cadre didactice. Aceeaşi este situaţia şi în domeniul artei. Th. Bouchard şi Mathew Mc Gue de la Universitatea din Minessota din Minneapolis au efectuat o sinteză care se referea la 111 studii: 34 selecţionate din cele pe gemeni adevăraţi crescuţi împreună, în total 4672 de perechi de gemeni studiaţi; grupurile celelalte vizează grupuri etnice, socio-economice şi de vârste diferite. Alte cercetări pe gemeni au efectuat şi Falkner (1957), Vandenberg continuat de R. Wilson (1983) atât monozigoţi cât şi dizigoţi cu rezultate apreciabile.

Similitudinile între copii şi părinţi sunt urmarea patrimoniului genetic şi a mediului familial. Dar, în cazul copiilor adoptaţi, aceştia revelează prin ceea ce sunt şi devin însuşirile mediului educogen din sânul familiei. Cei care au relevat această oportunitate au fost: Barbara Burks (1928), Alice Leahy (1935), Sandra Scarr şi Richard Weinberg (1976, 1981, 1983), aceştia din urmă utilizează metoda studiului familiilor care adoptă copii în afara copiilor naturali şi demonstrează înrâuririle mediului, precum şi ale mamelor biologice (care doar nasc copiii) şi naturale (care îi cresc). Scarr şi Weinberg scot în evidenţă cazul

[43] ***Statistical Study of American Men of Science***, Science, 1906, 24, pag. 732-742, citat după N. Pârvu, ***Studii de psihologia artei***, Ed. D.P., 1967, pag. 51-52

Scanned with CamScanner

copiilor negri adoptaţi de familii albe care ajung la un indice QI de 110, chiar mai mult, adică cu 20 de puncte în plus faţă de media copiilor negri crescuţi în comunităţile lor.

Cercetările psihologice şi genetice asupra artiştilor – scriitori, muzicieni, plasticieni ş.a. – au evidenţiat că ereditatea joacă un rol predominant în determinarea structurii psihice şi a capacităţii intelectuale – cazul familiilor Bach, Strauss, Tizian, Bernoulli (acesta din urmă în domeniul matematicii, face parte dintr-o familie de matematicieni din Elveţia). Ruşii B. M. Teplov (***Psihologia aptitudinilor muzicale***, 1947; ***Aptitudinile şi înzestrarea***, 1948), S. L. Rubinstein (***Existenţă şi conştiinţă***, 1960), N. S. Leites (***Înclinaţia spre muncă – factor al înzestrării***, 1950); A. N. Leontiev (şi colaboratorii, ***Psihologie***, 1956) ş.a., deşi tributari concepţiei materialist dialectice, vădit porniţi să demonstreze supremaţia mediului şi educaţiei asupra eredităţii, aduc o serie de precizări cu privire la aptitudini şi elementele care le compun, depistarea şi afirmarea lor, sublinierea rolului mediului şi al educaţiei.

Identificate cu deprinderile (S. T. Hall), privite ca o dispoziţie interfuncţională, ca un construct (G. Kelly) de operaţii şi procese (Ed. Claparède), aptitudinea, considera P. Popescu Neveanu, rezultă dintr-un aliaj al ereditarului cu dobânditul. Raportul dintre ele rămâne încă o problemă nerezolvată, după cum graniţele dintre ereditate şi mediu, mediu şi educaţie, educaţie şi autoeducaţie nu pot fi constante.

Schottlewarth consideră că ereditatea, în cazul gemenilor, influenţează devenirea, afirmarea în proporţie de 62%; R. Zazzo pornind de la urmărirea gemenilor univitelini, apreciază că aptitudinile, aspectele lor ereditare pot avea o pondere de până la 80%; F. Newmann – în cazul celor două gemene monozigote relevă rolul mediului educogen. Acestora li s-au mai adăugat de-a lungul timpului mulţi alţii. Problema a fost urmărită şi la noi în ţară de Peteanu, Roşca, Zörgö, Zisulescu, Oancea şi Pârvu, ultimii doi de la Universitatea de Vest din Timişoara. Rezultatele cercetărilor celor din urmă s-au concretizat în lucrări de referinţă cum ar fi: ***Ereditatea capacităţilor intelectuale*** (1943), ***Ereditatea şi mediul în constituţiile psihopatice*** (1946), ***Ereditatea şi mediul în formarea personalităţii,*** apărută postum (1985) şi ***Studii de psihologia artei***, ***Drumul spre personalitate*** ale celui de al II-lea.

În măsura în care ereditatea îşi spune cuvântul în devenirea unui individ, trebuie avut în vedere şi rolul mediului. Acesta este la fel de complex şi regrupează factori de natură fiziologică (nutriţia, vitaminele, igena, alcoolismul şi drogarea mamei, malnutriţia în timpul sarcinii), psihologică, socio-economică,

Scanned with CamScanner

culturală etc. Ce înseamnă mediul şi ce rol are el ne dăm seama dacă urmărim evoluţia istorică a cunoştinţelor, copiii sălbatici, stimulările precoce, îmbogăţirea senzorio-motorie în perioada critică ori sensibilă, mediul sărăcit sau îmbogăţit, deficienţele senzoriale la om, mediul cultural – familia şi şcoala – toţi şi fiecare factori decisivi în definirea mediului şi sublinierea rolului său în devenirea personalităţii.

Diacronic, în raport cu direcţia sau orientarea din psihologie, aptitudinile au fost privite diferit:

1. -behavioriştii – relevă rolul învăţării şi exerciţiului în formarea şi dezvoltarea lor;
2. -psihanaliştii – le privesc diferenţiat, într-un fel le vede Freud şi în cu totul alt fel, Adler; acesta din urmă nu le acceptă ca un rezultat al valorificării zestrei native, ci ca un corolar al complexelor de inferioritate ce tind să fie depăşite prin compensaţie;
3. -psihopatologii – susţin că aptitudinile, asemenea talentului, se află la graniţa dintre normal şi anormal ş.a.m.d.

Alţi psihologi ca, de exemplu, H. Pieron consideră aptitudinea ca o *virtualitate*, E. Thorndike susţine că aptitudinile ar fi *unităţi independente care nu se înrâuresc una pe alta*, Ed. Claparède insistă asupra structurii specifice a aptitudinilor rezultate din *sinteza de procese şi însuşiri psihice*. Studiile mai recente ale lui E. Torrance (***Guiding creative talent- Îndrumarea talentului creator***, 1964), J. Hassenforder (***La creativite***, 1966) precum şi cele efectuate la noi în ţară de M. Ralea (***Psihologia şi viaţa***, 1938), Al. Roşca (***Creativitate, modele, programare***, 1967), L. Rusu (***Aptitudinea tehnică şi inteligenţa poetică***, 1931), M. Peteanu (***Problema teoretică a aptitudinilor***, studiu publicat în Revista de psihologie, Vol VII, Sibiu; 1944), Ştefan Zisulescu (***Aptitudini şi talent***, 1971); M. Bejat (***Ce este talentul***, 1967), A. Cosmovici (***Importanţa unei aptitudini generale***, în Revista de psihologie nr. 3, 1967), I. Creangă (***Măsurarea aptitudinilor***, în Revista de psihologie nr. 2, 1940, Sibiu), N. Pârvu (***Studii de psihologia artei***, 1967), Al. Roşca şi B. Zörgö (***Aptitudinile***), U. Şchiopu (***Psihologia copilului***), M. Zlate, I. Radu, I. Drăgan şi mulţi alţii scot în evidenţă locul şi rolul aptitudinilor în devenirea personalităţii.

Interacţiunea consideră Lieury este o noţiune metodologică şi statistică ce exprimă faptul că un factor nu mai joacă acelaşi rol în momentul în care intervine un alt factor: factorii nu-şi însumează efectele, ci şi le modifică. În evidenţierea sa, demersul experimental urmăreşte să releve rolul mediului la o ereditate constantă şi pe cel al eredităţii în cazul unui mediu dat. Cooper şi

Scanned with CamScanner

Zubeck care au crescut şobolani străluciţi şi prostănaci pornind de la încercările lui Tyron au demonstrat pe cale experimentală interacţiunea ereditate-mediu (în mediile sărace, standard ori îmbogăţit ale lui Rosenzweig). Când mediul este sărăcit, şobolanii străluciţi fac extrem de multe greşeli, similar cu cei prostănaci, în vreme ce dacă mediul este optimizat, prostănacii îi pot chiar ajunge pe şobolanii străluciţi. Şi mai spectaculos apare faptul că prostănacii crescuţi într-un mediu optim, ajung să-şi îndeplinească sarcinile mai bine ca cei străluciţi crescuţi într-un mediu sărăcit (inversarea efectului genetic prin efectul de mediu). Ilustrarea devine pregnantă în cazul gemenilor monozigoţi (Kamala - 50 de cuvinte - şi cimpanzeul Washoe - 120 de cuvinte).

Din cercetările efectuate de noi cu prioritate asupra scriitorilor şi actorilor reiese cât se poate de clar că aptitudinile sunt de natură ereditară, dar lipsa unui mediu adecvat le-ar fi împiedicat dezvoltarea. Aşa, de pildă, Aurel Bordenache (1902) studiază în Belgia, la Liege, între 1909-1911 – cu dispensă de vârstă, deoarece dimineaţa era la şcoala primară şi după amiază, până seara la orele 22, la Şcoala de Arte Frumoase – după ce a fost descoperit de directorul acestei instituţii prin desenele sale. *Încântat de precocitatea mea m-a prezentat şcolii ce o conducea, unde am lucrat zilnic, timp de doi ani.* După absolvire, în 1912, revine în ţară, unde însă pictorul A. Mirea, directorul Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti a refuzat să-l înscrie, fiindcă nu avea decât 11 ani (*ar fi trebuit să-l înscriu la cursul superior şi în consecinţă ar fi absolvit facultatea la 15 ani; dar, la noi nu-i Kindergarden şi apoi pictor cu diplomă la 15 ani ar fi fost de neconceput* – declară A. Mirea). Drept urmare A. Bordenache s-a înscris la Liceul *Gh. Lazăr* şi a fost îndrumat voluntar de pictorul Costin Petrescu – autorul tabloului lui **Ştefan cel Mare** expus la Muzeul de la Mânăstirea Putna – ulterior a studiat la Iaşi, familia sa de intelectuali s-a preocupat să-şi continue studiile. L-a avut ca profesor, printre alţii pe O. Băncilă. Apoi, la Bucureşti, unde acum nu-l mai poate refuza, devine student înscris la A. Mirea, de unde în calitate de *copil minune* ste trimis să studieze în străinătate, în Franţa (aici a fost sprijinit îndeaproape de Elena Văcărescu şi de însuşi preşedintele Franţei, Gaston Donmergue). Ce a realizat acest copil minune la maturitate? Mausoleul de la Mărăşeşti, nenumărate timbre, ilustraţii la volumele lui M. Sadoveanu, L. Rebreanu, M. Sorbu; diferite coperte la operele lui Nicolae Iorga, M. Eminescu şi ale altor cărturari. Ce a însemnat mediul pentru devenirea lui H. Lovinescu, L. Blaga, G. Coşbuc, O. Goga, Enescu, Grigorescu, Celibidache, Eliade, Cioran, Ionescu şi mulţi alţii devenim conştienţi numai dacă le urmărim momentele cele mai importante din viaţa lor ca să putem face cunoştinţă şi cu ascensiunea lor pe

Scanned with CamScanner

plan artistic. Dar acestuia i s-au adăugat după cum rezultă din viaţa şi activitatea lor, educaţia şi instrucţia efectuate la timp. Factorul determinant al afirmării plenitudinare a personalităţii îl reprezintă autoeducaţia, ea poate atâta cât se poate în raport cu disponibilităţile.

V. DEVENIREA APTITUDINILOR

Aptitudinea nu se reduce şi nu poate fi redusă, în nici un caz, la autoconstrângere, pentru că sarcinile şi scopurile urmărite prin autoformare sunt în congruenţă cu idealul individual. Iată, de exemplu, ce nota la numai 16 ani, T. Maiorescu în Jurnalul său, după autoanaliza activităţii anului care a trecut: *Vreau să ştiu cel puţin a citi toate limbile europene; perfect însă voi învăţa limba latină, română, germană, franceză, engleză, semiperfect cea italiană şi cea greacă veche. O să mă apuc în semestrul următor să scriu la Gazeta Transilvania. O să mă apuc de vreo câteva modele umoristice. Afară de aceasta voi căuta să devin între cei dintâi trei din clasă.*[44]

În concluzie, aptitudinile au la baza lor dispoziţiile native, dar acestea, dacă nu sunt exercitate în activităţi adecvate, nu devin aptitudini. Ele se dezvoltă numai în procesul interacţiunii individului cu obiectele, respectiv, cartea, pictura, sculptura etc., precum şi în procesul creării lor de către subiectul în cauză. În măsura în care au fost depistate, stimulate şi dezvoltate, de îndată ce există, s-au afirmat,activitatea în domeniu devine o necesitate, o trebuinţă fără de care viaţa este de neconceput, o adevărată pasiune: *Ce este munca ?* – se întreabă protagonistul dramei Meşterul Manole scrisă de Lucian Blaga – *patima aceasta coborâtă de aiurea în om este foc, ce mistuie preajmă şi purtător. Şi pedeapsă şi blestem... Doamne, pentru ce vină neştiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţe ?*[45] Ca în cazul protagonistului lui Blaga, aptitudinile se dezvoltă în spirală, adică – apreciază S. L. Rubinstein – o aptitudine care a atinge un anumit nivel deschide noi şi ample posibilităţi pentru afirmarea personalităţii.

În acest sens e necesar să reţinem că, în istoria civilizaţiei, nu s-a făcut nici măcar un pas fără aportul pasiunii. Acolo unde există aptitudine, există

[44] ***Jurnal şi epistolar***, Vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
[45] L. Blaga - ***Meşterul Manole***, în Teatru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, pag. 196

Scanned with CamScanner

vocaţie, convingere, de ce nu raţiune, pasiune, angajare, cu inima şi mintea la un loc, fizică şi psihică.

Pasiunile înjosesc şi, deopotrivă, înalţă. Totul este să te cunoşti, să-ţi cunoşti potenţele, să ştii ce poţi şi cât de bine ştii să faci hic et nunc aceasta, pentru că orice s-ar spune şi oricâtă încredere am avea în om, nu toţi pot face de toate – *non omnia-possumus omnes*[46]. Comentând sentinţa reprodusă, I. Berg consemna: *sensul său este că nu putem ştii toate şi încă la fel de bine. De pildă: Michelangelo nu avea nici pe de parte atât de mare talent ca pictor, arhitect şi poet, pe cât de mare era telentul său ca sculptor.*[47]

Problema aptitudinilor, în general, şi a celor artistice, în special, a fost abordată şi în literatura de specialitate românească, după cum am relevat mai înainte. Dintre studiile care abordează problemele generale ale psihologiei artei şi ale cunoaşterii artistice menţionăm pe cele ale lui M. Ralea, ***Psihologia şi viaţa***, Bucureşti, 1938; E. Rusu, ***Consideraţiuni psihologice asupra rudeniei între adevăr şi frumos***, în Analele de psihologie, Bucureşti, 1941, vol. VIII, pag. 307-326; P. Golu, ***Unele aspecte ale fazei iniţiale în dezvoltarea gândirii artistice***, în Revista de Psihologie, Bucureşti, 1959, nr. 1, pag. 49-68; M. Breazu, ***Cunoaşterea artistică***, Bucureşti, Ed. Academiei, 1960; I. Pascadi, coordonator, ***De gustibus disputandum***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972 ş.a.

Studii care dezbat problema teoretică a aptitudinilor: Al. Roşca (colaborator), ***Tratatul de psihologie experimentală***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1963; ***Psihologie generală***, E.D.P., Bucureşti, 1976; M. Peteanu, ***Problema teoretică a aptitudinilor***, în Revista de Psihologie, Sibiu, 1944, vol. VII, nr. 3, pag. 263-290; T. Vianu, ***Estetica***, E.P.L., Bucureşti, 1968 (şi alte ediţii ulterioare); L. Rusu, ***Essai sur la creation artistique***, Paris, 1935; Şt. Zisulescu, ***Aptitudini şi talent***, E.D.P., Bucureşti, 1971; N. Mărgineanu, ***Psihologia persoanei***, Ed. Institutului de Psihologie a Universităţii din Cluj, la Sibiu, 1941; V. Pavelcu, ***Cunoaşterea de sine şi cunoaşterea personalităţii***, E.D.P., Bucureşti, 1982: I. Radu (şi colaboratorii), ***Introducere în psihologia contemporană***, Ed. Sincron, Cluj-Napoca, 1991; M. Zlate, ***Introducere în psihologie***, Casa de Editură şi Presă *Şansa*, I.R.I. Bucureşti, 1994; I. Drăgan, ***Interesul psihic şi orientara profesională***, Bucureşti, 1975, ***Curiozitate şi interes de cunoaştere***, E.S.E., Bucureşti, 1976 şi multe altele apărute în revistele de psihologie şi cele de pedagogie.

---

[46] Vergiliu - ***Egloga a VIII-a***, versul 63

[47] ***Dicţionar de cuvinte, expresii, citate celebre***, Ed. Ştiinţifică, 1968, pag. 291

Scanned with CamScanner

Studiile care se ocupă cu procesul de creaţie artistică sunt cele menţionate mai sus, semnate de autorii T. Vianu, L. Rusu, Şt. Zisulescu, V. Pavelcu, I. Radu, M. Zlate, N. Pârvu, I. Pascadi, Anca Munteanu şi toţi acei care au contribuit la realizarea ***Dicţionarului de estetică generală***, apărut în cadrul Ed. Politice, Bucureşti, 1972 ori a dicţionarealor de psihologie (P. Popescu Neveanu, Ursula Şchiopu).

Studii care se ocupă de structura şi măsurarea aptitudinilor: C. Pârlog, ***Psihologia desenului***, Ed. Institutului de Psihologie, Cluj, 1932; I. Creangă, ***Măsurarea aptitudinilor muzicale prin metoda testelor***; studiu apărut în Revista de Psihologie, Cluj, 1940, vol. VIII, pag. 126-169; L. Giurgeca, ***Cercetări în legătură cu măsurarea aptitudinilor muzicale***, studiu apărut în Revista de Psihologie, Cluj, 1941, vol. IV, pag. 345-364; G. Catul, ***Psihologie muzicală***, Sibiu, Cartea Românească, 1944; M. Ralea şi B. Marian, ***Cercetări asupra procesului de însuşire a rolului şi asupra importanţei semnalelor scenice în realizarea dramatică***, Culegere de studii de psihologie, Bucureşti, Ed. Academiei, 1953, pag. 33-69; M. Ralea şi C. Botez, ***Analiza psihologică a câtorva momente din muzica pianistului***, Culegere de studii de psihologie, vol. II, Ed. Academiei, 1954, pag. 5-32; S. Marcus şi G. Neacşu, ***Particularităţile şi rolul reprezentărilor în creaţia actorului dramatic***, studiu publicat în Revista de Psihologie, 1951, nr. 2, pag. 269-296; Al Roşca, ***Creativitate, modele, programare***, Ed. Ştiinţifică, 1967, Bucureşti, precum şi lucrările lui M. Zlate, I. Radu şi Anca Munteanu citate de mai multe ori.

VI. CONCLUZII

Cercetătorii români relevă, printre altele, de pildă Al. Roşca în studiul ***Copiii superior înzestraţi***, care se referă la corelaţia aptitudine-talent-geniu şi, concomitent, evidenţiază câteva cazuri de precocitate: J. Stuart Mill – acesta citea la 3 ani în limba greacă; T. Tasso – a început să vorbească doar la 6 luni; Voltaire – citea la 3 ani fabulele lui La Fontaine; Mozart – a compus la numai 5 ani; Dürer şi-a realizat un autoportret la numai 13 ani; Murillo – a realizat mai multe picturi înainte de a împlini 15 ani; Van Dyck – a lucrat un tablou celebru când încă nu împlinise 14 ani ş.a.m.d. O atare precocitate se consideră că a fost moştenită de la părinţi de către cei menţionaţi mai sus. Toţi şi fiecare au găsit în

Scanned with CamScanner

familie un mediu adecvat şi s-au manifestat în consecinţă. Sigur că şi Al. Roşca aidoma psihologilor din fosta U.R.S.S., tributar concepţiei vremii în care şi-a desfăşurat activitatea, face eforturi să demonstreze că aptitudinile nu sunt prioritar de factură ereditară, ci că ele depind într-o foarte mare măsură de mediu şi educaţie. Mediul, considera el, are un rol preponderent în afirmarea şi dezvoltarea aptitudinilor.

Mihai Peteanu în studiile consacrate aptitudinilor ca instrumente adaptative – ereditare sau dobândite relevă că acestea trebuie privite prin prisma randamentului. Totodată el încearcă o clasificare a aptitudinilor, după cum urmează:

1. -numai ereditare,
2. -numai dobândite,
3. -ereditare şi dobândite.

El înclină să creadă că aptitudinile sunt ereditar dobândite. Totodată mai clasifică aptitudinile şi în funcţie de anumite criterii, cum ar fi:

- **calitativ**: senzoriale, intelectuale, motrice şi afective;
- **natura şi domeniul de manifestare**: generale şi speciale care, la rândul lor sunt: simple şi complexe;
- **variaţia graduală**: inter şi intraindividuală, supranormală, normală şi subnormală.

În evoluţia lor, consideră Mihai Peteanu, aptitudinile trec prin trei stadii sau faze fundamentale:

a.) progresivă,
b.) statică sau de maturitate şi
c.) regresivă.

Pe această linie N. Pârvu apreciază că stadiul static este denumit astfel în mod impropriu, fiindcă sugerează stagnarea, ori aptitudinile sunt acum în deplină maturitate. În ceea ce priveşte regresivitatea, acelaşi psiholog aduce câteva exemple care infirmă această clasificare. Astfel V. Hugo a scris la 67 de ani opera, ***Omul care râde*** şi ultimile versuri din ***Legenda secolului*** au apărut când autorul lor avea vârsta de 81 de ani. L. van Beethoven a terminat ***Simfonia a IX-a*** cu 4 ani înainte de a muri – 1823; T. Arghezi şi-a publicat primul volum ***Cuvinte potrivite,*** la vârsta de 47 de ani şi în anii care au urmat, 40 la număr, a scris zeci de volume, apropiindu-se de o sută. Aprecierea lui M. Peteanu privind posibilitatea evaluării aptitudinilor este, în mare parte, interesantă, deoarece, într-adevăr, e foarte greu să evaluezi ereditatea şi mediul şi cu atât mai greu să realizez despărţirea lor. Oricum conchide el *aptitudinile trebuie date ereditar,*

Scanned with CamScanner

căci factorii de mediu nu le creează, ci numai le favorizează dezvoltarea[48]. Aptitudinea ajunsă la un grad superlativ devine talent şi când acesta atinge apogeul putem vorbi deja despre geniu.

Concluziile lui M. Peteanu sunt foarte aproape, dacă nu chiar identice cu cele ale lui Lieury (1996). Astfel, consideră acesta *ereditatea joacă un rol considerabil, dar nu mai suntem în epoca de piatră; astfel că interacţiunile – ereditate, mediu – sunt atât de importante încât un genotip defavorabil poate anula efectele favorabile ale mediului (trisomia 21, fenilcetonuria) şi invers, un mediu defavorabil (copiii sălbatici) poate anula potenţialităţile genetice cele mai puternice din regnul animal.*[49]

Notabile sunt şi precizările lui Al. Roşca, deopotrivă ale colaboratorilor săi cuprinse în ***Psihologia generală*** şi ***Tratatul de psihologie experimentală***. Dependente de zestrea nativă, aptitudinile – consideră ei – devin graţie mediului şi educaţiei. Definindu-le ca *un complex de însuşiri psihice care îi permit omului să efectueze cu succes anumite forme de activitate*, le clasifică în:

a).- *naturale sau biologice* şi

b).- *specific umane* – verbale, muzicale, plastice, coregrafice ce se concretizează în activitatea artiştilor.

Referitor la dispoziţii, Roşca susţine că acestea sunt premise ereditare care condiţionează, dar nu domină, fatal dezvoltarea subiectului. În sfârşit conchide, acelaşi, Lieury, *ştiind că un model poligenetic sfârşeşte printr-o distribuţie binominală, ereditatea nu provoacă diferenţe individuale decât pentru o mare parte a populaţiei, deci, mai degrabă, mediul este acela care-şi va exercita influenţa asupra majorităţii indivizilor.* [50]

Aptitudinea creatoare – creativitatea însăşi – este o aptitudine complexă distinctă de inteligenţă şi de funcţionarea cognitivă – existentă în raport cu:

- fluiditatea ideilor,
- raţionamentul inductiv,
- o anumită calitate perceptivă,
- şi de personalitate,
- gândirea divergentă în măsură să înlesnească diversitatea soluţiilor şi rezultatelor.

---

[48] Peteanu M. - ***Problema teoretică a aptitudinilor***
[49] Lieury A. – ***Manual de psihologie***, Paris, 1996
[50] Lieury A. - opera citată

Scanned with CamScanner

Indivizii creativi se disting prin imaginaţie, spirit de observaţie, inteligenţă, spirit inventiv. Procesul creativ este facilitat de atitudinea pozitivă faţă de ideile noi, originale, capacitatea de dispersare a atenţiei, mai mult ca însăşi concentrarea şi volumul. În ceea ce priveşte aptitudinile speciale – literare, pentru artele plastice, coregrafie ş.a. specialiştii apreciază că gradul de implicare al inteligenţei este mai redus ca în cazul celor ştiinţifice – la Hudson, 110-1966; la Dillon, 115 – 1987; la Roşca 120 – 1981 în cazul celor ştiinţifice şi între 95-100 în cazul celor artistice.[51]

În fine, *orice aptitudine artistică este* ***un aliaj*** *de mai multe elemente cu pondere variabilă*, după cum le vom releva în continuare, în cazul celor literare, muzicale, teatrale ş.a.: senzorială, psihomotrică, intelectuală şi fizică.

[51] Munteanu, A. – ***Incursiuni în creatologie***, Ed. Augusta, Timişoara, 1994

Scanned with CamScanner

APTITUDINI, TALENTE, GENIU

I. NATURA ŞI VARIETATEA APTITUDINILOR

Persoana care dispune de dispoziţii native, respectiv aptitudini este considerată, în unanimitate, înzestrată, dotată, talentată, chiar genială. Psihologii au fixat între aceste niveluri graniţe, chiar dacă el nu sunt întotdeauna tranşante. Astfel:

1. aptitudinea

a.) reprezintă o însuşire, relativ stabilă, a individului care constituie o condiţie necesară pentru efectuarea cu succes a unei forme de activitate[52];

b.) după Ed. Claparède, aptitudinea este orice însuşire psihică sau fizică considerată sub unghiul randamentului[53];

c.) pentru Binghamm şi Andrews, la interval destul de mare, aptitudinile sunt posibilităţi ale individului de a dobândi sau ameliora un randament;

d.) în concepţia lui Rubinstein, aptitudinile sunt calităţi ale omului care îl fac apt pentru îndeplinirea cu succes a unor forme de activitate;

e.) potrivit lui H. Pieron, aptitudinile reprezintă o condiţie congenitală a unei modalităţi eficiente;

f.) Ştefan Zisulescu apreciază că aptitudinile presupun uşurinţă şi rapiditate în realizarea unui randament superior;

g.) P. Popescu Neveanu le consideră însuşiri sau un sistem de însuşiri ale subiectului ce mijlocesc reuşita într-o activitate, mai mult posibilitate de a dobândi o performanţă[54];

h.) N. Sillamy consideră aptitudinea drept dispoziţia naturală şi dobândită de a efectua anumite sarcini[55].

După cum reiese din definiţiile ori caracterizările succinte enumerate mai sus, aptitudinile sunt capacităţi ale subiectului de a efectua o anumită activitate repede şi bine. În cazul nostru de a crea într-un anumit domeniu al

---

[52] Roşca Al., Zörgö B.- ***Aptitudinile***, Ed. Ştiinţifică, 1972, Bucureşti

[53] ***Comment diagnostiquer les aptitudines chez les ecoliers***, Paris, Flammarion, 1929

[54] ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1978

[55] Sillamy, N. – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996

Scanned with CamScanner

artei, o creaţie care să reflecte în imagini artistice cu aportul cuvintelor, liniilor şi culorilor, materialului, sunetelor etc., opera care să aibă valoare estetico-educativă.

Latură a practicii social-istorice, formă de manifestare a conştiinţei, de-a lungul veacurilor, arta s-a diferenţiat pe ramuri, genuri, specii, pierzându-şi caracterele oral, colectiv, anonim din perioada sincretismului străvechi, dobândind altele, preponderent unul accentuat individual şi profesionalizat.

Diacronic, creaţia artistică a fost privită ca un act fie demenţial, delirant, fie ca un impuls al divinităţii (Platon), ca o expresie sensibilă a ideii absolute (Hegel), ca o activitate spirituală prelogică şi anormală (Croce), ca o revelaţie pură (Brémand), compensaţie, manifestare sublimată a refulărilor instinctuale (Freud), produs patologic (Lombroso) al dicteului automat al inconştientului (A. Bréton), ca act aleatoriu ori ca un simplu joc (Karl Gross), ca expresie a sintezei armonioase şi superioare a disponibilităţii vitale (Guyau) ca proces creativ natural continuat în plan spiritual (G. Sèailles) etc.

Din simpla enumerare a definiţiilor ori caracterizărilor reiesă că opera (scriitura, creaţia, poemul) este expresia trăirii şi simţirii artistului codificate într-un tot unitar din dorinţa transmiterii unui mesaj.

Arta este, aşadar, lumea, umanitatea, propria viaţă înflorite prin cuvânt, culoare, sunet, ritm ş.a.m.d., rod al înzestrării şi, totodată, al implicării cu inima şi mintea la un loc, corolar al unor eforturi mari: când găsesc în tăcerea aceasta a mea *cuvântul*, *sunetul*, *culoarea* etc. ele sunt smulse *din mine ca dintr-un abis*. De fapt, Eminescu însuşi exclama interogativ: *Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul ?!* În realizarea sa se interferează, în acest caz, gândirea şi tot ceea ce ţine de raţional, afectivul şi concret-senzorialul; intenţiile creatorului sunt implicite, limbajul utilizat, conotativ, încărcat de semnificaţii, sursa lor primordială fiind sensibilitatea. Sigur că realizarea sa presupune stăpânirea unui anumit meşteşug – tropi, figuri de sintaxă poetică etc. – dar mai presus de toate acestea trebuie să izvorească din vocaţie, chemarea creatorului spre înfăptuire:

Zadarnic vrea, prin versuri, semeţul autor
S-ajungă, sus, pe culmea Parnasului, uşor:
Al muzei suflu tainic din cer când n-a simţit,
Iar steaua-i din născare artist nu l-a menit,
În strâmta lui gândire rămâne pururi sclav;
E surd pentru el Febus, iar Pegas cu năravˌ[56]

[56] Boileau – *Arta poetică* – Ed. pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957

Scanned with CamScanner

2. talentul

a.) reprezintă un nivel ridicat de înzestrare şi îmbinare, reuşită a aptitudinilor, care asigură posibilitatea înfăptuirii creaţiei[57]

b.) treaptă superioară de dezvoltare a aptitudinilor ce consistă în capacitatea de a efectua ceva într-un timp scurt, în condiţii bune, într-o formă originală.[58]

c.) ansamblul dispoziţiilor funcţionale, ereditare şi al sistemelor operaţionale dobândite ce mijlocesc performanţe deosebite, originale[59];

d.) calitate ce permite afirmarea multilaterală într-un anumit domeniu, în raport cu aptitudinile de care dispune subiectul[60];

e.) dispoziţie naturală pe care orice individ o posedă în vederea realizării a ceva, practicării unei profesii, efectuării unei munci, rezolvării unei anumite probleme dificile (A. Tucicov Bogdan);

f.) aptitudine naturală ori dobândită de a face un lucru într-un fel original (N. Sillamy);

g.) corolar al capacităţii individuale – motivaţiilor, mediului, calităţilor proceselor psihice – expresia interacţiunii acestora (P. Miuţ).

În consecinţă talentul este o calitate superioară a cărei sorginte o constituie aptitudinile şi rezidă în capacitatea subiectului de a crea ceva insolit în domeniul artei. Pentru a deveni o realitate concretizată în creaţie, e imperios necesar să fie detectat, stimulat, încurajat, materializat la timp. El depinde de capacităţile individuale, de motivaţiile subiectului şi de mediul social. În fond, talentul este urmarea interacţiunii acestora.[61]

3. geniul

a.) este o formă superioară de înzestrare ce se manifestă într-o anumită activitate creatoare de însemnătate istorică pentru societate, pentru omenire, el *creează epocă în domeniul său de activitate*[62];

b.) forţă creatoare uriaşă, talent într-un grad superior (Voltaire), creatorul unei noutăţi absolute într-o formă similară (Diderot), produs al naturii, deosebit de original (Kant);

c.) produsul factorilor superiori ai mediului şi ai eredităţii (A. Kaoestler);

---

[57] Roşca Al., Zörgö B.– opera citată.
[58] Zisulescu Şt.- opera citată
[59] Popescu Neveanu P.- opera citată
[60] Bejat M.- ***Ce este talentul?***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1967
[61] Drăgan I., Petroman P. – ***Psihologia educaţională***, Ed. Mirton, Timişoara, 1998
[62] Roşca şi Zörgö - opera citată

Scanned with CamScanner

d.) înzestrare spirituală ce permite creatorului soluţii originale, fecunde, purtătoare de germeni ai unor creaţii noi (T. Vianu);
e.) cea mai înaltă formă de dezvoltare a aptitudinilor, capacitate creatoare extraordinară în măsură să producă opere originale remarcabile [63];
f.) subiect eminent dotat cu o creativitate excepţională (N. Sillamy);
g.) individul care, graţie puterii sale creatoare, talentului, putinţei şi voinţei, ocupă poziţia de un om la un milion de alţi oameni – Einstein, Shakespeare, Dostoievski, Bach, Mozart ş.a. – (F. Galton).

Apariţie de excepţie, geniul devine prin opera sa un creator de epocă şi, concomitent, un deschizător de drumuri, ea reprezintă un punct de plecare şi de continuă revenire datorită originalităţii, semnificaţiilor multiple, mereu altele codificate cu măiestrie ieşită din comun, excepţională.

Din suita aptitudinilor ne vom opri asupra celor speciale, cu deosebire. Ele au un caracter strict specializat şi sunt indispensabile, în situaţia noastră, în domeniul artelor: muzică, pictură, literatură şi altele. Existenţa lor nu exclude însă aptitudinile generale. Astfel, este de neconceput un artist fără spirit de observaţie, fără inteligenţă, fără un anumit spirit practic şi în final, fără aptitudinea de a învăţa.

Literatura ca artă reflectă realitatea în imagini artistice ori, altfel spus, ea este o artă a cuvântului. La rândul său, imaginea artistică reprezintă:

1.) un tablou concret, real;
2.) generalizat,
3.) realizat cu aportul ficţiunii,
4.) ce dobândeşte valoare estetico-educativă.

Semnificant cu valoare estetică, deci obiectualizare într-un anumit material: culoare, sunet, corp, material tridimensional, când e vorba de sculptură – piatră, bronz, fildeş, lemn – cuvânt în cazul literaturii, al unui elaborat al fanteziei artistice. În situaţia literaturii, imaginea artistică, literatura în ansamblu, este constituită din cuvinte. Sensul acestora îndeamnă la o reprezentare concretă a unei realităţi semnificate intenţional de artist. Ea este constituentul gândirii artistice, întocmai cum noţiunile reprezintă constituentul gândirii ştiinţifice.

Imaginea artistică - semnificantul ei semnifică - este menită să stimuleze analizatorii subiectului ce percepe, pricepe şi receptează opera, respectiv imaginea artistică. Existenţa sa este un obiect pentru subiect – creată, la rândul său, de subiect, de un alt subiect ce se numeşte, în cazul de faţă, scriitor. În fond

[63] Zisulescu Şt.- opera citată

Scanned with CamScanner

oricare ar fi ea, oricât de originală ar fi ea, nu există ca atare decât în relaţie cu subiectul care o receptează. De exemplu, creaţia lui G. Apollinaire, ***De-aş fi lăsat în voie***:

O timp, un singur drum de la un punct la altul
De-aş fi lăsat în voie eu iute aş schimba
În oameni inimile şi-atuncea pretutindeni
Ar fi lucruri frumoase
În loc de frunţi plecate în loc de penitenţe
În loc de deznădejde şi rugăciuni ar fi
Potire moaşte poate cădelniţi pretutindeni
Ce-ar scânteia-n visare afund precum acele
Divinităţi antice al căror rol poetic
De-acum e pe sfârşite
De-aş fi lăsat în voie atunci aş cumpăra
Acele păsări toate ce sunt în colivii
Şi le-aş lăsa să zboare c-o bucurie pură
Şi fără să se ştie nici pe departe barem
De-acea virtute cărei îi spui recunoştinţă
De nu-i doar un mulţam.

Această poezie, aidoma capodoperei ***Venus din Millo*** a putut şi ar fi putut să zacă încă mult timp îngropată în apele mării ori sub pământul ce ascunde atâtea altele, dacă nu ar fi scos-o la iveală editorul sau, dacă nu v-aş fi prezentat-o, aici şi acum. La fel s-a întâmplat cu opera lui Mircea Eliade, ***Romanul adolescentului miop***, ***Oratoriile*** lui J. S. Bach, ***Preludiile*** lui Fr. Liszt care, nu au fost cunoscute, dar nu au fost cântate decenii la rând, până când *o conştiinţă estetică*, un ochi plastic, o ureche muzicală nu *le-a dat viaţa specifică*. Imaginile artistice respective, operele ca atare au fost, aşadar, pentru noi ca inexistente, înainte de a le descoperi.

Dar, imaginea artistică nu poate şi nici nu trebuie redusă la obiectul ce stimulează senzorialul – analizatorii – deoarece necesită punerea ei în mişcare, prin intermediul stimulului senzorial a unui amplu zăcământ al percepţiei la cel ce o percepe, înţelege şi receptează. Aşadar, imaginea artistică nu-i un simplu semnal care informează subiectul cu privire la o existenţă obiectuală, ci semnifică o relaţie umană în prezenţa realităţii, reacţia sensibilităţii artistice. Ea este rezultatul unităţii dintre material şi ideal, conţinut şi formă, dintre individual şi general şi fiinţează în timp şi spaţiu, altele decât cele obişnuite (ideale ale artei), obiective – obiectul ştiinţelor – spaţiul şi timpul ideale.

Scanned with CamScanner

Câteva minute – spunea Marcel Breazu – *pot căpăta într-o imagine artistică dilatări care întrec* (în timpul măsurat cronometric) *ani în şir, dacă intensitatea umană a timpului creat de subiectul artistic o cere: Secunda-întrece veacul şi timpul se încovoaie* (T. Arghezi, ***Cel ce gândeşte singur***). Perspectiva spaţială şi temporală diferă de la un artist la altul, în raport cu spaţiul şi timpul artistic, încărcate de semnificaţii umane.

II. CREAREA IMAGINII ARTISTICE

Produs al fanteziei, imaginea artistică imprimă specificitate artei. Opoziţia

a.) limbaj artistic

b.) limbaj ştiinţific – relevă esenţa şi caracterul său.

După ce a descoperit etiologia faptelor şi întâmplărilor ştiinţa le exprimă în formule şi termeni abstracţi, în timp ce arta revelează cauzalitatea nu prin definiţii aride, inaccesibile mulţimii, inteligibile doar pentru specialişti, ci într-un mod sensibil, adresându-se nu doar raţiunii, ci şi simţurilor, deopotrivă inimii omului obişnuit (Taine, ***Filozofia artei***).

În realizarea sa, scriitorul **recombină** elementele realităţii, imaginează întâmplări şi personaje al căror destin este semnificativ. El concentrează ca într-un focar **sensuri** şi **tendinţe** de dezvoltare, **stări de spirit** şi **sentimente, idealuri** şi **înfrângeri** în ceea ce numim **imagine artistică** – expresia reacţiei omului-omenire (al cărui exponent este creatorul) faţă de realitate.

Domeniul său: natura umanizată – de aceea, el poate încălca lanţul relaţiilor din realitate, dar creează în planul imaginaţiei o altă lume căreia-i atribuie semnificaţii mai largi, personale. În cazul literaturii, ea este creată cu ajutorul cuvintelor şi exprimă generalul în haina individualului, delimitând astfel arta de ştiinţă, conferindu-i caracter emoţional.

Imaginea artistică este, incontestabil, corolarul inspiraţiei, al unor trăiri interioare specifice, al entuziasmului sau, dimpotrivă, al lipsei de perspectivă, al deprimării, al asocierilor sau al reînsufleţirii, revivării experienţei subiectului creator. Iată ce trădează aceasta în persoana poetului G. Ungaretti, în poezia ***Bun rămas***: *Iubite / prietene / poezia / este lumea, umanitatea / propria viaţă / înflorite prin cuvânt / limpedea minune / a uni ferment delirant / Când găsesc /*

Scanned with CamScanner

în tăcerea aceasta a mea / un cuvânt / el e dezgropat din viața mea / ca dintr-un abis.

Stare psihică, stare de creație (ori de poezie), *inspirația reprezintă un moment de trăire intensă, la putere a vieții și se concretizează într-o stare de tensiune interioară deosebită.* Nichita Stănescu a definit-o magistral: *E o întâmplare a ființei mele: / și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu / e mai puternică decât mine, decât oasele mele, / pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare / mereu dureroasă, minunată mereu.*

Ea apare accidental, într-un moment în care se conturează coordonatele parțiale, uneori generale ale viitoarei creații. Plăcută sau nu, minunată sau dureroasă, mai scurtă ori mai lungă, ea generează, dă naștere operei. Intrinsecă omului de artă, prioritar creatorului, ea presupune libertate în proiectarea și realizarea imaginilor ce compun creația. Dar, în general, inspirația este, după cum am mai subliniat, o etapă pregătitoare a creației – condițiile de ivire, apariție a inspirației sunt, în ansamblu, aceleași cu ale creativității, indiferent de natura sa.

Starea de creație, în fond de inspirație, se caracterizează prin următoarele particularități:

1.) fortuitate – când subiectul creator simte ceva, trăiește într-un altfel cotidianul, estompat de clipa însăși;

2.) trăirea la putere a momentului, a stării de creație, de inspirație;

3.) momentul de necesitate stringentă, indispensabil, când se dezvăluie plenar prin ceea ce spune (eventual desenează, pictează, sculptează, dansează) în plan subiectiv – în planul trăirilor de ordin psihic; acesta este de fapt, clipa de inducție inconștientă, consecință a libertății, a momentelor de ivire a inspirației concretizate în visuri, reverii, stări de relaxare, exultanță, exuberanță, beatitudine *și-atunci fericirea dinlăuntrul meu / e mai puternică decât mine* ...

4.) capacitatea subiectului creator (inspirat) de a converti realul în imaginar, banalul în ceva serios, aspectele normale ale vieții în altceva, mult mai agreabil; o atare stare se impune prin caracterul afectiv-motivațional și este însoțită de o vibrație afectivă puternică ce se materializează în creația propriu-zisă; acesta este momentul facerii, când realul pretext devine:

a). - *coloană* sau altceva mult mai mult și mult mai curând (N. Stănescu, ***Cântec***) în consonanță cu visul,

b). - ciobănașul mioritic, de pildă, convertește moartea într-o nuntă de proporții cosmice, ajungând să dea *un sens absurdului însuși* în alegoria moarte-nuntă (M. Eliade);

Scanned with CamScanner

c). - *Am luat cenuşa morţilor din vatră / şi am făcut-o Dumnezeu de piatră* (T. Arghezi, ***Testament***), e momentul în care urâtul devine frumos (bube, mucigaiuri, noroi ajung frumuseţi şi preţuri noi).

Rezultat al unor stări de relaxare, inspiraţia nu-i şi nici nu trebuie identificată, egalizată cu inactivitatea, lentoarea chiar lenea, deoarece este, după cum am relevat, un moment specific al unei activităţi efervescente, persuasiune proprie. Ea este, mai degrabă, **un moment de output când cel care o trăieşte** – *... ridică însumarea / De harpe răsturnate ce-în zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte* – aici istovirea are sensul epuizării, închiderii ciclului de latenţă cuprins în ceva, când creatorul îşi asumă funcţia ermetică. Acum reface unitatea cosmogonică a universului şi iniţiază asupra ordinii conjugate a lumii, cum am putut sesiza, realizând *explicaţia orfică a lumii*, deziderat comun şi lui Mallarmé. Cântecul vizat (creaţia) este escamotat, *ascuns*, codificat, dar încărcat de un lirism genuin (*ascuns cum numai mare, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*). Ce se întâmplă în cazul lui I. Barbu ? Viziunea sa, o geometrie umanizată, este mai aproape de cunoaşterea mitică absolută, întemeiată pe simboluri. În cadrul scriiturii – atât de concentrate – creatorul respinge cunoaşterea pură, sterilă şi optează pentru cea orfică, solară. Aspiraţia lui este continuă şi vizează absolutul ca orice mare romantic – avem în vedere romantismul ca o stare de spirit orientată spre absolut, intrinsecă tuturor timpurilor.

Finalitatea, opera de artă, nu vizează, prin creatorul său, să ofere percepătorului simple echivalente plastice ori literare ale unor forme naturale şi nici consemnarea şi fixarea fidelă, documentară a unor evenimente, deoarece această sarcină revine fotografiei în culori şi documentarului cinematografic (M. Mincu).

Asemenea motive şi multe altele l-au determinat, la vremea sa, pe Platon să creadă că inspiraţia este imanentă celor capabili să convorbească, să comunice cu însăşi Divinitatea, dominaţi până la delirul extatic, oracular: *Pentru critici, inspiraţia este o condiţie a creaţiei, un dar al zeilor, respectiv al lui Apollo.*

Parnasul, munte în Grecia, este reşedinţa lui, totodată a muzelor – *fiicele lui Zeus şi ale Mnemosinei* considerate inspiratoarele poeziei, muzicii, dansului, patroanele artelor. Acestea erau nouă surori: **Clio** – muza istoriei, **Euterpe** – muza poeziei, **Thalia** – muza comediei, **Melpomene** – muza tragediei, **Terpsichore** – muza dansului, **Erato** – muza poeziei erotice, **Polymnia** – muza retoricii, **Urania** – muza astronomiei şi **Calliope** – muza poeziei epice. În mitologia romană muzele se numeau Carmen, Febus ori Apollo, fiul lui Jupiter şi al Latonei, era zeul luminii, poeziei, medicinei, artei şi al oracolelor; Pegas – calul înaripat, născut din sângele Meduzei, simbol al inspiraţiei.

Scanned with CamScanner

De fapt, **inspiraţia** se asociază îndeaproape cu posibilitatea ori capacitatea de a inventa, prilejuind, într-un proces psihologic complex, descoperirea unor legături noi, cu totul originale în realitatea firească reflectată cât şi în mijloacele acestei reflectări. În concluzie inspiraţia este:

1.-dezlănţuire spontană sub impulsul unor factori neprevăzuţi – individul nici nu-şi dă seama de factori, ce anume l-ar putea inspira;

2.-rezultatul unor acumulări diacronice, cu deosebire a ceea ce stocăm în memorie şi reactivăm, la un moment dat, potrivit unui scop artistic ori independent de el.

Exagerarea factorului spontan a condus la relativizarea actului de creaţie, în acelaşi timp la subaprecierea elementelor: raţional şi conativ. În acest sens pentru Schopenhauer, inspiraţia era considerată drept prilejul contactului cu lumea eternă a ideilor, în timp ce pentru Nietzsche, expresia beţiei dionisiece, născătoare de poezie. Ulterior inspiraţia a fost subordaonată raţiunii. Romanticii i-au exaltat virtuţile onirice şi imaginative. În secolul nostru, în raport cu orientarea, direcţia sau curentul, inspiraţia a devenit:

- de natură divină – în cazul adepţilor poeziei pure;
- dicteu automat – în cazul suprarealiştilor;
- accident, situaţie aleatorie şi entropică – în cazul dadaismului;
- introspecţie – în situaţia creatorilor romanului pe baza fluxului memoriei afective involuntare;
- apel la inconştient – în cazul adepţilor psihanalizei ş.a.m.d.

Evident că ea a fost şi este privită în raport cu direcţia sau gruparea din care face parte scriitorul, artistul.

III. APTITUDINILE LITERARE

Acestea presupun:

1.) facilitarea asociativ-verbală (trop, figuri de sintaxă poetică), originalitatea asociaţiilor, fluenţa în vorbire, sensibilitate afectivă etc.;

2.) imaginaţie creatoare, fantezie;

3.) gândire plastică – în sensul imaginilor utilizate în crearea operei.

Marian Bejat şi Aurora Perju într-un studiu intitulat **Unele date experimentale privind aptitudinile pentru matematică şi literatură la elevii din clasele a VIII-a şi a IX-a** – menţionează că acestea au relevat:

Scanned with CamScanner

1. însuşiri senzoriale – spirit de observaţie cu prioritate,
2. calităţi intelectuale – inteligenţă, memorie vizuală şi auditivă, imaginaţie creatoare;
3. afectivitate – relevată în impulsionabilitatea, capacitatea de transpunere şi emoţionalitate;
4. trăsături de voinţă şi caracter – putere de muncă, exigenţă prioritar faţă de sine;
5. interese pregnante pentru literatură, oameni, limbă şi altele.

Asemenea particularităţi şi altele coroborează, interacţionează, ca un tot, într-o combinaţie sui-generis, poezie, ca rezultat al căutării cuvântului ce exprimă concludent adevărul. Dacă avem în vedere mărturisirile directe ale creatorilor, în aşa zisele arte poetice ori poezii programatice vom înţelege mai bine că **aptitudinile literare** reprezintă **condiţii** esenţiale **ale creaţiei**. Ele sunt legate indispensabil de capacitatea scriitorului de a oglindi realitatea, de *a crea o altă lume p-astă lume de noroiu; straiul de purpură peste ţărâna cea grea* (M. Eminescu). Suflet din suflet, creatorul e nevoie să trăiască, să simtă realitatea, să fie în stare să o treacă prin filtrul raţiunii şi al simţirii ori să-i dea înfăţişarea cuvenită după ce a întors-o şi pe faţă şi pe dos – *şi frământate mii de săptămâni, veninul strâns l-am preschimbat în miere; lăsând întreagă dulcea lui putere* (T. Arghezi, ***Testament***).

În fond, creatorul de literatură e necesar să fie în stare să pună capăt divizării durerii, să dea glas pietrelor, humei, undei, indiferent de natura sa (I. Barbu, ***Joc secund***), să găsească *cuvântul ce exprimă adevărul*, deoarece, în ultimă instanţă, **orice poate deveni literatură**:

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

(I. Barbu, **Timbru**)

Prin urmare totul e posibil, dacă vrei şi artistul, în cazul în discuţie, scriitorul, e absolută nevoie să vrea, în pofida greutăţilor imanente oricărei activităţi, fiindcă: *Uşor nu e nici cântecul / Zi şi noapte nimic nu-i uşor pe pământ / Că roua e sudoarea privighetorilor / care s-au ostenit toată noaptea cântând* (L. Blaga, ***Catren***).

În concluzie, spiritul de observaţie corelat cu puterea de imaginaţie creatoare prin excelenţă, capacitatea de a percepe şi releva cele văzute sau auzite, simţite, în ultimă instanţă, impresionabilitatea, emoţionalitatea,

Scanned with CamScanner

transpunerea plastică într-o formă fascinantă, într-un stil estetic, reprezintă cerinţe indispensabile oricărui artist. În plus acel care dispune de aptitudini literare, scriitorul e nevoie să fie **un om** înainte de toate, muncitor, harnic, exigent mai ales cu sine însuşi şi sigur şi cu cei din jurul său, puternic, atât de puternic caracterial încât pe el să se poată înălţa fără întrerupere, cel dintâi, scriitorul. Dragostea faţă de om, faţă de istorie, natură, creaţie în ansamblu, faţă de limba în care scrie, pentru literatură, deopotrivă reprezintă tot atâtea calităţi ale celor ce se simt chemaţi să scrie ceva. Ştim, ştie fiecare faptul că nu oricine poate fi matematician, medic sau inginer, preot, militar ori psiholog, cu atât mai mult poet. Aptitudinile literare sunt, după cum am precizat, speciale. De o asemenea zestre au dispus M. Eminescu, Dante, Shakespeare, Puşkin şi alţii. Unul sau altul ca subiect trebuie să fi văzut, auzit şi trăit multe momente, evenimente sau întâmplări. În cazul oricăruia dintre ei, activitatea inconştientă colaborează îndeaproape cu eforturile deliberate, atât în creaţia literară autentică, cât şi în rezolvarea unor probleme dificile pentru noi. Inconştientul pe care se sprijină este, în mare parte, **memoria semantică**. Ceea ce a văzut ori auzit cândva, trăirile afective ce le-au însoţit, engramate şi stocate sunt reactualizate în imagini originale. Iată un exemplu, un asemenea caz , în situaţia poeziei laureatei Premiului Nobel, poeta poloneză Wislawa Szymborska, ***Ora patru dimineaţa***:

Oră de la noapte la zi.
Oră din flancul drept la cel stâng.
Oră pentru cei treizeci de ani
Oră pregătită pentru cântatul cocoşului
Oră la care pământul ne neagă.
Oră când un suflu rece vine dinspre stelele stinse.
Oră când oare va mai rămâne ceva din noi.
Oră goală.
Oră zadarnică.
Prăpastie a tuturor orelor.
Nimeni nu e bine la ora patru dimineaţa.
Dacă furnicile sunt bine la ora patru dimineaţa
să le felicităm pe furnici. Şi să vină atunci ora 5
dacă noi trebuie să ne continuăm viaţa.

Aşadar, în această situaţie, nu vorbim numai de imaginaţie, ci şi de alte procese. Originalitatea poetei Wislawa Szymborska, nu constă numai în tropii sau figurile de sintaxă poetică implicate, ci şi în modul de a trăi diferite situaţii şi evenimente. Într-un fel au trăit iubirea anticii şi într-un cu totul altfel romanticii,

Scanned with CamScanner

după cum altfel o simte poetul contemporan. În felul de a o face, ei impun o atitudine, atitudine care, în destule cazuri, devine o modă.

Creativitatea este prin urmare rezultatul aptitudinii, ceea ce dă relevanţă, concreteţe, imediatitate. Componenta ei este imaginaţia care presupune.

a) motivaţia,
b) dorinţa ardentă de a crea ceva nou,
c) voinţa – consecvenţa, perseverenţa şi persuasiunea de a merge până la capăt.

Imaginaţia, implicit creativitatea, se remarcă prin următoarele însuşiri:

- **fluiditatea** – constă în posibilitatea de a imagina într-un timp scurt un mare număr de imagini, situaţii, idei;
- **plasticitatea** – rezidă în uşurinţa de a schimba punctul de vedere, de a abandona metoda, când aceasta este inoperantă, mai mult ineficientă;
- **originalitatea** – consistă în noutate, caracterul insolit al imaginilor, concomitent al ideilor şi situaţiilor.

În fiecare dintre ele avem în vedere normalitatea şi nu anormalitatea subiecţilor, bolnavi mentali care emit tot felul de idei bizare, absurde. Fiecare însuşire este importantă, dar principală rămâne **originalitatea**, ceea ce nu se mai întâlneşte etc. Depistate şi cultivate cu grijă, ele devin condiţiile creativităţii umane. În optica lui **C. W. Taylor** există **cinci planuri ale creativităţii:**

1. **creativitatea expresivă** – cel în cauză se manifestă liber şi spontan în scrierea unei poezii, a unei opere;
2. **planul productiv** – rezidă în proiectele artistului, prealabile accederii la creaţie;
3. **planul inventiv** – are în vedere iniţiativa, inovaţia şi invenţia – indispensabil (în Japonia, predomină invenţiile) oricărui progres;
4. **creativitatea inovatoare** – este intrinsecă oricărui scriitor adevărat, talentat – capabil să impună firesc specificul naţional, umanismul, în general;
5. **creativitatea emergentă** – este imanentă artistului original, genial.

Artistul, oricare ar fi el, cu atât mai mult scriitor, e necesar să dispună de capacităţi empatice. În afara lor e foarte greu de imaginat că el poate recrea realitatea în toată complexitatea ei. În ceea ce priveşte creatorul – artistul, autorul operei reprezintă o personalitate complexă. În viaţă, dar mai ales în procesul de creaţie el poate fi:

- **impasibil**, indiferent cu oamenii, cu toate că îi caută şi îi studiază îndeaproape:

Scanned with CamScanner

De vorbiți mă fac că n-aud
Nu zic ba și nici vă laud
Dănțuiți precum vă vine
Nici vă șuier, nici v-aplaud,
Dară nime nu m-a face
Să mă iau dup-a lui flaut. (M. Eminescu, **De vorbiți**)

- **animat de un ideal** căruia-i în stare să-i închine întreaga viață:

E menirea-mi adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut. (M. Eminescu)

- **respinge ori eludează obstacolele** mânat de dorința împlinirii plenitudinare:

Trăim sub greul văzduhului
Ca pe-un fund adânc de mare
Nici o suferință nu-i atât de mare
Să nu se preschimbe în cântare. (L. Blaga, **Catren**)

- **lucrează mult**, fără preget, e în stare să revină ori de câte ori simte această nevoie, e capabil de supraeforturi:

Ușor nu e nici cântecul
Zi și noapte nimic nu e ușor pe pământ,
Căci roua e sudoarea privighetorilor
Care s-au ostenit toată noaptea cântând. (L. Blaga)

- **cunoscător al vieții**, el trece prin filtrul rațiunii ceea ce a cunoscut și recreează o lume nouă, alta decât a lui, mai frumoasă ori mai urâtă (L. Blaga, ***Stihuitorul***; I. Barbu, ***Timbru***);
- **tolerant** – în aparență cu semenii, dezordinea pe care o cultivă (M. Eminescu, N. Stănescu, A. Păunescu);
- **receptiv la nou**, căutător permanent:

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa din care
Curcubeul își bea frumusețea și neființa.
(L. Blaga, ***Autoportret***)

- **avid să mobilizeze, să-i trezească pe oameni la realitate:**

N-am jinduit să surp sori plini de gheață
Ori din plante moarte să scapăr eu scântei
Dar tind să-aprind din mohorâta ceață
Al cugetării mugur și-al semenilor mei. (N. Labiș, ***Catren***)

- **responsabil**, în stare să-și asume o răspundere riscantă:

Scanned with CamScanner

... iar dacă vreodată- aş grăi vreun cuvânt
Cum nu-ţi glăsuieşte scriptura
Ai fulgere-n cer, tu cel mare şi Sfânt
Şi-nchide-mi cu fulgerul gura. (G. Coşbuc, **Poetul**)

Ele ar fi şi altele, mult mai multe, dar ne oprim aici pentru a conchide **că artistul nu-i altul decât acela care creează şi cultivă frumosul.** Calitatea de artist presupune afirmarea într-o activitate creatoare, dovadă incontestabilă a talentului său. **Idealul** său este **creaţia,** munca, dăruirea, pasiunea. El îşi trăieşte viaţa, mai precis se trăieşte pe sine, clipă de clipă, el ştie că din nimic, nimic nu iese şi, aidoma lui Pascal care, când îl dureau dinţii, în exasperarea lui inimaginabilă desena figuri regulate , gândea şi imagina lucruri regulate, tot aşa şi artistul creează conştient că succesul se află în el, în mâinile sale.

Einstein spunea că succesul reprezintă suma lui a+b+c, care semnifică: munca, odihna, voinţa (pentru el stăpânirea limbii, să ştii să taci – *nolite dicere si tacere debitis, nolite tacere si dicere debitis*, adică să nu vorbeşti când trebuie să taci şi să nu taci când trebuie să vorbeşti). **Dominat de frenezie, artistul se implică** – creaţia, în ansamblu, devine sensul vieţii sale, credinţa lui. Numai cine ştie să se joace, acela nu-şi iroseşte omenia (***Mathesis***, Noica). Din jocul cu viaţa oamenii care nu sunt decât ceea ce spun sau fac: *Sunt scoşi din noi şi proiectaţi altundeva, cu fiecare gest pe care îl întreprindem. E un salt, sunt mii de salturi care ne constituie aşa cum suntem în realitate. Sărim odată cu fiecare gest. De aceea nu suntem în lume, decât ceea ce se întâmplă să fim. Un prieten, o dragoste, cărţile, luna de ieri noapte, acestea toate ne construiesc. Noi ne facem din propria noastră risipire. În fond fiecare individ, subiect este dezordinea sa. Ceea ce ne poate păstra sunt problemele, ataşarea noastră de marile probleme – ele se discută, se analizează şi se rezolvă cu pasiune înăbuşită. Trăirea înseamnă activitate, dar nu consum, să fii în stare să comentezi acte pe care nu le-ai săvârşit.* ***Fericirea nu poate fi decât comentată.*** *Cine încearcă actualizarea ei, acela şi-o fură singur. Aşadar,* ***înţelepciunea nu rezidă în act, ci în comentariul actului.***

Carpe diem (bucură-te de fiecare clipă) *reprezintă deviza oricărui artist. El nu ţine să vadă cum anume place altcuiva un lucru, ci se grăbeşte să ne spună cum anume i-a plăcut lui. În aceeaşi apă nu te poţi scălda de două ori, dar unicitatea nu înseamnă eternitate – lucrurile se consumă, ard şi mor – artistul încearcă să le eternizeze, să le dea veşnicie. Bucuriile şi trăirile*

Scanned with CamScanner

domestice devin generale, mai simple şi mai vaste – pentru că imaginea artistică este un tablou concret şi generalizat[64].

Omul acesta îşi urmează vocaţia, din o mie sau două mii de lucruri, el preferă şi face unul, creează. *Ce pot să fac?* se întreabă el dominat de setea de a fi eficient, productiv: să fac un semn, să fac un vis, să ascut un lemn, să aprind mugurul cugetării, să-i trezesc pe oameni la realitate, să-i iert, chiar dacă au greşit:

Iertat să fie cel ce l-a mânie
Mi-a împlântat cuţitul până la os,
Dar ne iertat şi neuitat să fie
Cel care-a râs de gându-mi bătăios. (N. Labiş, ***Catren***)

Imposibilitatea de a-l ajuta pe om să fie cu adevărat om, după cum şi aceea de a-l ierta – din exces de luciditate, determină artistul să se întreabe ce se poate face oare, ce-ar putea face el mai bine acum şi aici. Să fie acesta începutul jocului? Exact ne spune acelaşi C. Noica: *Ne jucăm. Nu trebuie să se întâmple nimic cu adevărat. Prin urmare să ne jucăm de-a ceva frumos.* Aceasta e problema.

Arta este necesară omului ca apa ori ca pâinea, pentru ca omul să poată cunoaşte şi schimba lumea, deopotrivă, are nevoie indispensabil de artă. Artistul dominat de o intenţie morală, nu devine şi nici nu trebuie să devină propagandist, el e dator să purifice viaţa artistic şi numai atât. Conexiunea dintre individualitatea psihologică a creatorului şi efigia social-istorică a epocii în care el se întemeiază constituie condiţia afirmării sale plenare.

Adevăratul mare scriitor nu cunoaşte meschinăria şi trivialitatea. Dacă suflă asupra vreunui lucru care până atunci a fost socotit mic, acesta se dilată spre măreţie şi viaţa Universului. (W. Whitman)

IV. APTITUDINILE MUZICALE

După cum ştim, muzica este o artă ce reflectă realitatea în imagini artistice cu aportul sunetelor. Acestea, prioritar cântate, sunt esenţiale faţă de cele percutate şi se bazează pe **intensitate, frecvenţă, înălţime şi timbru**, în raport cu cele lovite, accentele ritmice. Şi, cu toate că nu se poate preciza cu exactitate momentul trecerii de la ritmicitate, asociat cu gestica operatorie ori

[64] Noica, C. - ***Mathesis sau bucuriile simple***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 19920

Scanned with CamScanner

coregrafică, la subordonarea acestora de către un conţinut sonor, la un anumit nivel de frecvenţă, totuşi, supravieţuirea unor structuri muzicale străvechi în folclorul diferitelor popoare a îngăduit muzicienilor şi muzicologilor să reconstituie această evoluţie spre ceea ce este ea astăzi. Valorificarea sunetelor, calităţilor estetice ale acestora, mai ales a acelor emise de om, a fost asociată cu textul, cuvântul menit să le expliciteze.

Sunetul este o senzaţie complexă. Din punct de vedere fizic, unda sonoră este rezultatul presiunii moleculelor unui mediu elastic, aerul, apa – pentru peşti. Neuroreceptorii audiţiei – celulele ciliate ale cohleiei – sunt stimulaţi de ondulaţii şi probabil că aici se găseşte originea dansului, propensiunea noastră de a asocia mişcările ondulatorii cu sunetele. În general, când unda nu este regulată, periodică, aceasta este percepută ca **zgomot**. Ea este analizată în raport cu :

1. - **intensitatea** – forţa, presiunea sunetului, tăria acestuia;
2. - **frecvenţa** – vizează numărul de vibraţii pe secundă, mărime egală cu numărul de vibraţii pe secundă al unei mişcări vibratorii;
3. - **înălţimea** – strâns legată de anterioara, deoarece noianul vibraţiilor impune tonalitatea, respectiv înălţimea;
4. - **timbrul** – calitatea unui sunet prin care acesta se deosebeşte de un alt sunet de aceeaşi înălţime, produs de acelaşi izvor sonor.

1. Intensitatea – însuşi Fechner, creatorul psihofizicii, aplecându-se asupra raportului stabilit de Weber, a constatat că senzaţia creşte logaritmic cu stimularea fizică – se adaugă o unitate, când se înmulţeşte cu 10. Energiile presiunii asupra timpanului cresc foarte mult, astfel că suntem sensibili la aproximativ 325 trepte diferenţiale de intensitate – pragul diferenţial relativ. Acusticienii americani (Fletcher) au construit o scară în care unitatea de 1 bel (în onoarea unuia dintre inventatorii telefonului, Graham Bell) care corespunde unui coeficient multiplicator de 10 watts/cm^2; practic se vorbeşte despre decibeli (1 dB – 1/10 bel). Aşa de exemplu:

- zgomotul unui atelier este de 10 (la puterea minus 6) W/cm^3, egal cu 100 dB;
- conversaţia reprezintă 10 la minus 10 W/cm^3, egal cu 60 dB;
- şuşoteala este de 10 la minus 14 W/cm^3, egal cu 20 dB.

Ce rezultă de aici? Nivelurile fizice ale zgomotului cresc de 10000 W/cm^3 (10^4), fapt ce corespunde în scara acusticienilor la creşteri de +4 bel sau 40 dB.

2. Frecvenţa – limitele perceptibile încep de la circa 20 Hz (hertz – număr de vibraţii pe secundă). Iată câteva exemple:

Scanned with CamScanner

- vocea omenească – 500 Hz,
- soprană – de la 80 la 1150 Hz,
- pian – de la 27 la 4150 Hz,
- flaut alto – 4550 Hz,
- orgă – de la 16 la 16700 Hz.

În ansamblu, arta sunetelor se bazează pe capacitatea noastră de a diferenția sunetele de înălțimi diferite. Măsura pragurilor diferențiale relative ne arată că omul este în stare să identifice 1000 de diferențe relative în înălțime, care sunt treptele diferențiale. Fenomenul constanței este evident cu raporturile de frecvență în notele gamei moderne stabilite de Bach. Astfel, măsurarea frecvențelor – Stevens şi Warshovsky, 1966 – a şapte note şi cinci alterări (bemol sau diez) relevă caracteristici evidente în percepția notelor muzicii: se constată că, de pildă, diferența relativă între frecvența unui semiton (do şi semitonul înferior al lui si) are raportul lui Weber (suprasensibilității tactile, același capitol), constant de aproximativ 6%. Raportul acesta nu este constant decât pentru frecvențe medii.

Exemple pentru do şi si: 523-494/494=0,58

do = 523 Hz	• fa # = 370 Hz
-058	-06
si =494 Hz	• fa = 349Hz
-06	-057
la # = 466 Hz	• mi = 330 Hz
-059	-061
la = 440 Hz	• re # = 311 Hz
-06	-061
sol # = 415 Hz	•re = 297 Hz
-058	-061
sol = 392 Hz	do # = 277Hz
-059	-057
do = 262 Hz	

Cu această veritabilă anticipație empirică a psihofizicii, Johann Sebastian Bach (1685-1750) a fondat muzica modernă[65].

3. Înălțimea – sau tonalitatea reprezintă aceea particularitate a senzației auditive care ne determină să evaluăm că sunetul este grav ori

[65] Lieury A. – ***Manual de psihologie generală***, Ed. Antet, Bucureşti, 1996

Scanned with CamScanner

ascuţit. După cum am arătat, înălţimea este în funcţie de frecvenţa sunetului: care cu cât e mai mare cu atât sunetul este mai ascuţit. Pentru toate sunetele, înălţimea (senzaţia de înălţime) depinde într-o mare măsură de intensitatea sa ori de nivelul lor de presiune acustică. Din asemenea considerente a apătur ideea de a caracteriza numeric înălţimea unui sunet oarecare printr-un număr egal nu cu frecvenţa sa, ci cu frecvenţa sunetului pur considerat cu 40 dB peste presiunea de referinţă, fenomen ce dă ascultătorului normal mediu o senzaţie de înălţime comparabilă. Înălţimea este apreciată, în această situaţie, în meli[66].

4. Timbrul – rezidă în percepţia complexităţii unei unde sonore. Individul distinge sonorităţile instrumentelor şi ale vocilor. Încă de la Helmholtz (1863), ştim că timbrul este legat de prezenţa parţialelor care însoţesc un sunet fundamental şi de forma undei. Diacronic au fost avuţi în vedere unii factori temporali – tranziţiile şi relaţiile dintre faze – şi alţii spaţiali – parţiale armonice şi nearmonice.

Deşi incuantificabil s-au făcut progrese în direcţia măsurării sale. Se ştie, în prezent, că percepţia unui sunet armonios corespunde unor concordanţe de fază – undele coincid în anumite momente de amplitudine nulă. Descoperirea şi-a găsit aplicaţii în muzică, respectiv octava şi acordul:

• octava: do-urilor, de la cel mai grav – 16 Hz – la cel mai ascuţit – 16700 Hz – corespund aproximativ la o dublare a frecvenţei la fiecare octavă;

• acordul: - în cazul celorlalte note ale gamei – prima armonică este frecvenţa celei de a XII-a notă de deasupra notei sunetului fundamental şi cea de a doua armonică este a XVII-a notă de deasupra; de exemplu, pentru un **do**, a XII-a este un sol, iar a XVII-a este un **mi**, cele trei note cântate împreună formează un sunet agreabil, principiul acordului perfect[67].

Sunetul muzical, drept constantă afectivă şi estetică dobândeşte în timp două sensuri de convertibilitate a duratelor muzicale:

- **ritmic** – raportat la o unitate de timp explicită ori implicită, la un grupaj al unităţilor de timp;
- **melodic** – raportat la tonul fundamental.

Sensul al treilea de convertibilitate, extramuzical, rezultă din simbioza sunetului cu lexemul, cu textul poetic – care, impunând parametrii

[66] Genicot R. – *Înălţime tonală*, în Doron R. şi Parot Fr. – *Dicţionar de psihologie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

Scanned with CamScanner

săi de natură prozodică: accente, silabe, ritm, rimă, versuri, strofe etc. – temperează şi antagonismele psihice posibile dintre duratele melodice şi cele care au în vedere unitatea de timp. Codificarea emoţiilor, trăirilor şi sentimentelor s-a realizat în timp sub imperiul concepţiilor filozofice ori psihologice. Direcţiile sunt numeroase. Noi le eludăm, deoarece suntem preocupaţi, preponderent, de predispoziţiile muzicale şi în cele din urmă de aptitudini.

Aptitudinea muzicală este o însuşire a personalităţii care permite efectuarea cu succes a activităţii muzicale. Ea vizează însuşiri senzoriale, intelectuale, afective şi conative. În acest sens indicatorii aptitudinilor în raport cu fiecare din aceste componente ar putea fi din punct de vedere:

1. **senzorial** – acesta presupune acuitatea auditivă, adică posibilitatea de a percepe calităţile sunetului: intensitatea, frecvenţa, înălţimea şi timbrul; ritmul, armonia şi altele. În cazul acuităţii auditive cel care o are, dispune de un anumit prag al sensibilităţii sonore şi al celei diferenţiale scăzute, adică dispune de capacitatea de a percepe sunetele cele mai fine şi diverse ca intensitate, durată, timbru, frecvenţă. Faptul că cineva are un analizator auditiv bun nu înseamnă neapărat că el are aptitudini muzicale – organul, analizatorul este o condiţie necesară, dar nu şi suficientă. Aptitudinea mai înseamnă şi pricepere, vizavi de sunete. Se citează aici cazul lui Beethoven care, deşi surd, a continuat să compună tocmai pentru că dispunea de o mare înţelegere a sunetelor, a armoniei acestora pe care el le percepea interior. Muzicienii, în general, şi acei care au abordat aptitudinile muzicale vorbesc frecvent despre:

a) auzul exterior şi

b) auzul interior.

Subiectul dotat percepe înălţimea frecvenţa sau numărul de vibraţii pe secundă (sunetul cu o frecvenţă mare e înalt, celălalt este jos) – nu doar extremele, ci şi sunetele foarte apropiate ca frecvenţă; intensitatea – amplitudinea undelor sonore, tăria sunetului; ritmul muzical – capacitatea de a trăi activ motor muzica, de a simţi expresivitatea emoţională a ritmului muzical şi de a-l reproduce cu exactitate[68]. Ritmul este imanent muzicii. Subiectul înzestrat percepe destul de repede. Odată perceput, acesta înlesneşte înţelegerea structurii muzicale, compoziţiei ca atare. De aceea, atât

[67] Lieury A. – opera citată

[68] Pârvu N.– *Studii de psihologia artei*, E.D.P., Bucureşti, 1967

Scanned with CamScanner

muzicologii, muzicieni şi psihologii consideră ritmul ca o componentă a aptitudinilor muzicale. El reprezintă o cerinţă în dezvoltarea aptitudinilor, alături de auz şi armonie. Aceasta din urmă are în vedere congruenţa sunetelor ce alcătuiesc melodia, respectiv compoziţia. Perceperea sa înseamnă sunete sau acorduri. Cel ce o realizează sesizează cu uşurinţă armonia ori dizarmonia dintr-o structură sau scriitură muzicală. La fel de importantă este pentru subiectul percepător şi durata sunetului – lungimea ori scurtimea sa, dacă este emis în expiraţie ori inspiraţie.

2. raţional – aptitudinea muzicală se grefează pe inteligenţă – în contextul căreia un loc aparte, alături de perceperea corectă şi rapidă a sunetului sau a grupurilor de sunete, îl ocupă memoria auditivă, deopotrivă mecanică şi logică, vizuală şi motrică – mai ales în cazul actorilor, cântăreţilor de operă şi operetă. Imaginaţia creatoare – implicată în creaţia propriu-zisă şi în interpretare – solistică şi dirijată.

3. afectiv – sensibilitatea, perceperea corelată cu emoţii şi trăiri, dispoziţii şi sentimente, indispensabile creatorului şi interpretului care e nevoie să intre nu doar în pielea personajului, ci să înţeleagă, să trăiască cu aceeaşi intensitate emoţiile investite în muzică. Ea devine relevantă în lirism, patetism, dramatism, bucurie şi durere (trăirile empatice).

4. volitiv sau conativ – acesta imcumbă prioritar voinţa de a cânta, crea sau interpreta muzica. Subiectul, în cazul nostru, parcurge cele patru etape ale actului voluntar: apariţia conflictului, deliberarea, decizia, executarea hotărârii. La baza oricărui act voluntar şi a deciziilor stau sentimentele subiectului.

Aptitudinea muzicală este o trăsătură, respectiv o latură a personalităţii – după cei mai mulţi înnăscută şi fundamentală ce concură la impunerea personalităţii, individualităţii subiectului. Ea poate fi dezvoltată prin educaţie. În cazul muzicii, aptitudinilor muzicale, poate mai mult ca în cazul celorlalte, este absolut necesar ca subiectul să se implice activ şi efectiv. Cercetările efectuate au scos în evidenţă componente diverse ale aptitudinilor muzicale. Aşa, de exemplu, Revesz Geza (1878-1955) distinge simţul ritmului, auzul absolut, recunoaşterea octavelor, auzul relativ, perceperea analitică, reproducerea, capacitatea de a cânta după auz.

Spre deosebire de altele, aptitudinile muzicale se manifestă, relativ, timpuriu la copii – înainte de 8-10 ani, uneori chiar mai devreme, fapt pentru care ele trebuie dezvoltate, ceea ce impune crearea condiţiilor necesare afirmării şi manifestării lor. Natura lor ereditară este mai pregnantă – cazul

Scanned with CamScanner

Bach-Häcker şi Zichen, într-o cercetare asupra a mii de persoane, au constatat că:

a). în cazul în care ambii părinţi manifestau înclinaţii muzicale 85-90% din copiii lor au fost înzestraţi cu înclinaţii muzicale;

b). în cazul unuia dintre părinţi, doar 55-60% s-au dovedit a avea înclinaţii muzicale;

c). când nici unul din părinţi nu aveau înclinaţii, posibilitatea ca unul din copii să aibă predispoziţii pentru muzică s-a redus la 25%.

Roşca şi Zörgö apreciau, la vremea lor, că în cazul determinării eredităţii aptitudinilor muzicale se impune a lua în considerare şi aptitudinile bunicilor: dacă toţi patru bunicii au avut aptitudini muzicale şi ambii părinţi, atunci probabilitatea ca fiul sau fiica să aibă aptitudini muzicale este foarte mare – aproape de 1. Când copilul găseşte un mediu socio-cultural adecvat manifestării şi afirmării aptitudinilor, atunci posibilităţile sale sunt mult mai mari după cum vom vedea în continuare.

Aptitudinile sunt, în consecinţă, în cea mai mare parte, ereditare. Se păstrează şi se menţin, ele nu sunt un rezultat al hazardului *ceea ce vine din întâmplare ori din influenţa mediului nu s-ar păstra*[69]. Galton a relatat de asemenea că deprinderile dobândite se moştenesc, dar cercetările ulterioare au infirmat cele spuse de el. Caracterele cu care animalul sau omul vine pe lume sunt acelea pe care, la rândul său, le va transmite progeniturilor sale. Caracterele dobândite **fenotipice** nu se transmit. Elementele **genotipice** pot forma structuri noi, pot fi transmutate, pot genera reacţii noi, insolite, dar acestea nu se fixează prin ereditate. Şi, totuşi, evoluţionismul a demonstrat pe cale experimentală că, în cazul omului, o serie de achiziţii fixate prin tradiţie se pot transmite. Omul – copilul are o evoluţie, cunoaşte şi trăieşte o tradiţie, în timp ce puiul de animal care vine pe lume găseşte un mediu de excitaţie identic cu al tuturor ascendenţilor săi, când nu-l găseşte el moare. Puiul de om încă de la început este ajutat de experienţa părinţilor, generaţiilor precedente, fapt care îi asigură devenirea mai repede şi în condiţii mai bune. Copilul de pictor, sculptor, scriitor, muzician, moşteneşte de la părinţi anumite dispoziţii – nişte puteri potenţiale, virtuale, în măsură să intre în funcţie ori de câte ori circumstanţele o reclamă. Copilul care se naşte cu dispoziţii pentru muzică nu aşteaptă întotdeauna ca mediul să-i creeze ocazia, ci şi-o creează singur – J. Sebastian Bach (1685-1750). Membrii

[69] C. Rădulescu Motru – ***Curs de psihologie***, Ed. Vox, Bucureşti, 1996

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

familiei sale cântau cu toţii, istoria culturii consemnează vreo 57 de muzicieni cu numele de Bach. Încă din copilărie, el a descoperit o chitară veche în podul casei pe care a început să cânte. Ulterior a început să cânte şi la alte instrumente, dar s-a remarcat la orgă – mai cânta la vioară, violă, violoncel, spinetă, clavicord, cembal ş.a. În compania unor alţi muzicieni a devenit, diacronic, el însuşi unul şi mai mare; Ludwig van Beethoven (1770-1827) a început prin a cânta mai mult împins de la spate de tatăl său, aşadar de nevoie – la opt ani a susţinut primul concert, la 12 ani a început să compună şi, în sfârşit, îndrumat zi de zi a devenit muzicianul nepereche; Fr. Chopin (1810-1849) – la 8 ani a compus o poloneză, era fiul unui francez stabilit la Varşovia; devine după ce lucrează sistematic şi se afirmă, deoarece a învăţa şi fără învăţătură, cum obişnuia să zică Nicolo Paganini (1782-1840) nici pasărea nu-i în stare să zboare; Arturo Toscanini (1867-1957) a fost un copil plăpând, extrem de delicat şi foarte bolnăvicios. Lui îi plăcea să hoinărească, să se joace şi să cânte – se juca, de obicei cu un instrument muzical primitiv, confecţionat dintr-un cocean de porumb cu două fâşii de scoarţă întinse de la un capăt la altul; când trecea peste ele muchia unui fir de trestie se auzea un sunet uşor – ulterior a învăţat, a fost îndrumat şi a devenit un dirijor celebru; Bela Bartok (1881-1945) s-a manifestat de mic. În amintiri, mama sa povesteşte că după ce a cântat o melodie la pian, când el avea un an şi jumătate, a doua zi arăta cu un gest spre pian. Nu s-a liniştit până când nu a auzit melodia dansantă din prima zi. La 3 ani a primit în dar o tobă – cu aceasta îşi acompania mama care cânta la pian; la 4 ani cânta la pian cu un deget melodii lăutăreşti. De la 5 ani a început lecţiile de pian, de la 8-9 ani a început să compună. Îndrumat în continuare cu grijă şi sistematic, dânsul a devenit mare compozitor; Hariclea Darclée (1860-1939), pseudonimul româncei Hariclea Hartulari primit de la compozitorul francez Ch. Gounod – a început prin a lua lecţii de pian, cere părinţilor – la Viena – să-i dea lecţii de canto. Le-a luat la Bucureşti. După căsătorie are un băiat care devine compozitorul Hartulari-Darclée.

Aceştia, toţi şi fiecare, şi-au însuşit o cultură în contextul căreia şi-au pus în evidenţă aptitudinile şi talentul în domeniul muzicii. Cultura le-a favorizat afirmarea dispoziţiilor, aptitudinilor utile vieţii, dar, concomitent, le-a reprimat pe cele inutile, inutilizabile, păgubitoare. Vă aduceţi aminte că J. J. Rousseau – considera cultura drept o condiţie neprielnică dezvoltării fireşti a oamenilor. Omul, credea el, iese bun din mâinile naturii, dar cultura - civilizaţia, societatea – îl alterează (de aici o serie de orientări în pedagogie,

Scanned with CamScanner

cu prioritate aceea care viza educaţia copiilor în conformitate cu natura). Realitatea este însă alta, cultura îl ajută pe om să fie şi să se afirme cu adevărat ca om.

Ce putem face noi ? Să acţionăm firesc, să potrivim influenţele noastre posibilităţilor fizice şi psihice ale copilului. Sigur că acesta ca individ nu aşteaptă doar, ci şi caută, acţionează în consens cu propensiunile sale. În raport cu obiectivele, sarcinile, scopurile şi idealul său, el îşi reprezintă devenirea, îşi imaginează fiinţa, ajungând un simbol întrupat într-o creaţie lăuntrică. Reprezentarea se bazează pe memorie, idealul pe imaginaţia creatoare. Aceasta trebuie să aibă o formă comunicabilă, altminteri moare (ca la maniaci, bătrâni, copii). Unul din idealurile viabile îl reprezintă arta care se traduce în atitudine de contemplare, intuiţie şi recreare a realităţii: *Chiar şi atunci când scriu nu fac decât să traduc / traduc în limba română un cântec îngânat de inima mea în glasul său.* Dintr-un asemenea motiv, arta a fost, este şi va fi până la sfârşitul lumii o ispită frumoasă, în care se vor întâlni multe suflete de elită. Non omnia possumus omne (nu toţi pot totul).

Muzica presupune, aşadar, chemare, vocaţie, deopotrivă entuziasm şi dăruire perpetuă, răbdare şi voinţă de a o lua mereu de la capăt. În toate cazurile acei care creează se bizuie pe dispoziţiile trupeşti şi psihice, pe aptitudini. E greu de presupus că cineva ar putea deveni muzician sau interpret doar pe bază de deprinderi. În acest caz putem ajunge la o execuţie impecabilă, dar niciodată la perfecţiunea exprimării. Muzicianul este un veşnic nemulţumit de ceea ce face, fapt pentru care aspiră continuu la mai mult, avid să dea glas trăirilor şi emoţiilor sale. Evident că deprinderile bine formate, puternic consolidate, devenite abilităţi concură preponderent la transmiterea şi interpretarea insolită a muzicii. Acum, preocuparea, să zicem a pianistului, nu mai este de-a căuta notele pe claviatura pianului, folosirea pedalelor, redarea valorilor unor note, digitaţia, corelarea mişcărilor degetelor, braţelor şi mâinilor, ci preponderent exprimarea intenţionalităţii scriiturii, în egală măsură, a celei personale, deoarece fiecare interpretare, în cazul unui muzician talentat, traduce un fel propriu de a tălmăci partitura. Pe marele muzician – interpret – îl recunoşti după fervoarea cu care se implică în executarea piesei muzicale

Indiferent de forma lor - compoziţii, interpretare, dirijat – aptitudinile muzicale presupun un cumul de însuşiri. Ca în cazul celor literare şi în cazul lor ocupă un loc primordial dimensiunile senzorială, motrică, intelectuală şi motivaţională. Dacă omul secolului, Einstein, considera că succesul

Scanned with CamScanner

înseamnă muncă (a) + odihnă (b) + voinţă (c), muzicienii dintotdeauna au înţeles că fără muncă (informare), perseverenţă şi pasiune, muzica nu este posibilă.

Arta sunetelor presupune dăruire până la sacrificiul suprem. Muzica reprezintă una din cele mai profunde şi mai subtile forme de expresivitate umană. Forţa sa modelatoare o sintetizează E. Cioran: *De n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica.*

Oricare ar fi forma sa de manifestare – (compoziţie, interpretare, dirijat), creaţia muzicală presupune calităţi majore ale personalităţii. Dacă există, aptitudinile se manifestă devreme.

Însuşirile indispensabile sunt:

a) auz muzical absolut,
b) capacitatea discriminării însuşirilor sunetelor,
c) simţul ritmic,
d) memoria tonală,
e) inteligenţă şi memorie auditivă,
f) sensibilitate.

În fine, asemenea oricărei arte, muzica reclamă sacrificiu: *nimic nu trebuie să ne mai lege de viaţă, e necesar să o sacrificăm artei.*

Munteanu Anca, 1994, p. 169.

Scanned with CamScanner

ARTA ACTORULUI

I. TEATRUL CA ARTĂ

Privit şi înţeles ca o artă, teatrul a fost şi este:

1. – instituţia de artă care pregăteşte şi reprezintă pe scenă un spectacol,

2. – sinteză a mijloacelor plastice şi expresive ale poeziei, muzicii, dansului, declamaţiei care conlucrează la **transfigurarea scenică prin intermediul actorului ca element constitutiv fundamental al spectacolului teatral:**

- personaj liric, epic sau dramatic – cel care transmite un mesaj, intermediază între scriitor şi lector, spectator, fiinţa ce ia parte la acţiunea unei opere;
- actorul – artistul care întruchipează personajul, îi dă fiinţă în ansamblu unui spectacol;

3. – elementele constante ale artei teatrale sunt:

- textul dramatic, opera, creaţia, scriitura;
- concepţia regizorală, punerea în scenă;
- jocul actorilor, însufleţirea personajelor.

În general, aceleaşi şi în teatrul muzical – operă, operetă – şi în cel al pantomimei – balet, coregrafie.

Textul dramatic a fost şi este scris pentru a fi reprezentat pe scenă – e conceput pe bază de dialog, replici de maximă concentrare şi expresivitate. Piesa de teatru are o tramă concisă, momentele subiectului sunt bine marcate, mai ales intriga, conflictul. În funcţie de acestea, preeminent de deznodământ, în teatru se discută despre:

a) tragedie – deznodământ tragic: ***Antigona, Regele Lear, Cidul*** ş.a. (Sofocles, Shakespeare, Corneille);

b) comedie – deznodământ comic: ***Broaştele, Norii, Femeia îndărătnică, Există nervi, Proştii sub clar de lună*** ş.a. (Aristofan;, Shakespeare, Sorescu, Mazilu);

c) dramă – deznodământ grav: ***Năpasta, Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă, Meşterul Manole, Intrigă şi iubire*** (Caragiale, Lovinescu, Blaga, Schiller).

Scanned with CamScanner

Sigur că în afara lor mai există vodevilul, farsa, feeria şi multe altele. Scrisă pentru a fi reprezentată pe scenă, destinată încarnării scenice, piesa cuprinde o serie de indicaţii adresate regizorului, scenografului şi actorului cu privire la detaliile decorului, atitudinea personajelor, mişcarea şi comportamentul scenic în general, reacţia scenică şi de limbaj etc.

Regizorul optează pentru semnificaţia scenei, a ansamblului, a comportamentului, limbajului în raport cu evoluţia şi concepţia ce stă la baza spectacolului pe care îl concepe şi îl realizează. La început el descifrează, decodifică textul şi valorifică mijloacele de audio-vizualizare a metaforelor, parabolelor prin dicţiunea şi jocul plastic al actorilor, prin costumaţie, grimasă, décor, lumină ş.a. Puterea de sinteză, mobilitatea psihică a întruchipării diverselor roluri, jocul de scenă reclamă din partea actorului resurse spirituale şi psihice inepuizabile care nu pot fi simulate printr-un simplu meşteşug – pentru aceasta avem nevoie de aptitudini actoriceşti. Arta teatrală este prin excelenţă o artă colectivă, rezultatul implicării fiecăruia şi a tuturor. Un actor poate deveni şi regizor. Cazurile actorilor K. Stanislavski, C. Nottara, L. Ciulei, sunt doar câteva. În general, în teatrul românesc s-au afirmat mulţi actori şi regizori atât în ţară cât şi în lume. De exemplu, Sică Alexandrescu – în calitate de regizor – a realizat şi prezentat spectacolul cu piesa lui I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută*** pe care l-a prezentat atât pe scena românească cât şi pe marile scene ale lumii: Paris, Berlin, Budapesta, Tokio şi altele. A. Şerban, S. Purcărete, Cristian Hadjiculea, Aurel Manea, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, Mircea Cornişteanu, Ioan Cojar, Grigore Gonţa, Florin Mihăilescu, Alexandru Tocilescu, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu, Alice Barb, Vlad Mugur, Mihai Mănuţiu, Victor Ion Frunză, Ion Ieremia, Ştefan Iordănescu, A. Darie şi mulţi alţii au realizat spectacole de o mare forţă artistică ce s-au bucurat de aprecierea unanimă a spectatorilor, deopotrivă de elogiile criticilor literari de la noi din ţară şi din din lume.

II. CÂTEVA COORDONATE PSIHICE ALE ACTORULUI

Paradoxal, dar adevărat, s-a spus mai demult că *marea sensibilitate creează actorii mediocri, după cum sensibilitatea mediocră, ori lipsa ei creează actorii slabi, în timp ce lipsa completă a sensibilităţii creează actorii sublimi*

Scanned with CamScanner

(Grimm). Adevărul este printre cele trei ipoteze: nu poţi fi actor fără sensibilitate. În lucrările lor, R. Müller-Freienfels şi H. Delacroix – primii care au elaborat tratate de psihologia artei – se referă la actor, structura psihologică a acestuia, aptitudinile şi talentul său pornind de la realizarea unor studii psihologice efectuate asupra unor mari actori. K. S. Stanislavski în lucrările sale urmăreşte actorul, modalităţile de depistare, formarea şi pregătirea unui rol. T. Vianu în ***Arta actorului*** defineşte arta teatrală, spectacolul de teatru, actorul – mijloacele de expresie ale acestuia: propensiunea de a-şi depăşi propria individualitate, capacitatea de a-şi apropia personajul şi de a-l interpreta (trăiri empatice), mobilitatea fizică, dicţiunea, inflexiunile vocii, debitul verbal. Arta actorului – conchide T. Vianu – nu-i o copie *a operei literare, ci o prelungire şi o culminare a ei*. Dacă admitem teoriile operei deschise ale lui Umberto Eco, atunci acestea îşi găsesc o aplicabilitate mult mai mare în cazul textului dramatic şi, pe bună dreptate, parafrazânu-l pe P. Valery – actorul, realizatorii spectacolului creează jumătate din opera pe care o interpretează pe scenă. M. Bejat în studiul ***Unele probleme psihologice ale artei actorului***, deopotrivă în studiile lui Ion Pascadi, Marcel Breazu, Victor Ernest Maşek, Paul Cornea, Pavel Câmpeanu, Henri Wald, Grigore Zmeu publicate în lucrarea ***De gustibus disputandum*** şi altele, cu precădere, ale lui Victor Ernest Maşek, biografiile şi memoriile unor mari actori români ori străini reprezintă contribuţii substanţiale la creionarea artei actorului, fundamentarea şi impunerea sa. P. Popescu Neveanu în ***Psihologia şi creaţia actorului*** subliniază şi insistă asupra aptitudinilor speciale şi talentul actorului, arată că fiecare rol este şi trebuie privit ca oricare altă creaţie.

Toţi acei care s-au ocupat de actori au subliniat că pentru a fi actor e nevoie să dispui de sensibilitate, putere de reprezentare, imaginaţie creatoare, gândire, voinţă, dicţiune, mişcare scenică ş.a.m.d. Arta actorului a devenit de mult un obiect fundamental care se predă în facultăţiile de teatru şi cinematografie. Ca să poată interpreta un rol, pe lângă o vastă lectură, pe lângă un volum bogat de cunoştinţe din domeniile istoriei literaturii române şi universale, artelor plastice, muzicii, actorul trebuie să cunoască îndeaproape psihologia pentru a se putea apropia de personajul pe care intenţionează să-l reînvie. Însuşirile intelectuale, afective, şi conative sunt indispensabile oricărui actor atât pentru a intui personajul, cât şi pentru a-l însufleţi şi interpreta pe scenă.

Subiectul actor este chemat să reînvie personajul, să-i dea un sens, să-i impună semnificaţia prin felul de a vorbi, atitudine, interacţiune în raport cu circumstanţele – evenimente, situaţii, actualitate. Atribuirea sensului se bazează

Scanned with CamScanner

pe un sistem referenţial format din cunoştinţele actorului, premisă indispensabilă perceperii şi priceperii unei situaţii.

Bine perceput, adânc înţeles – empatic – personajul este animat de actor în congruenţă cu felul în care l-a intuit el, în raport cu optica realizatorilor spectacolului în totalitatea lor. Activitatea sa nu-i doar psihică, ci şi corporală. Ludică, în cazul copilului, când dobândeşte rol formativ, agnostică ori de luptă, gimnică sau de autoperfecţionare corporală, recreativă ori divertisment, întotdeauna autotelică, deoarece oricare ar fi ea vizează finalităţi proprii în raport cu ceea ce este şi trebuie să fie personajul. Această realitae se impune a fi cunoscută cu atât mai mult cu cât, deseori stăpânim mai greu corpul, actele, operaţiile şi acţiunile ce se subordonează activităţii corporale. Contează şi aici autoeducaţia, dorinţa iluzorie de a-şi datora totul sieşi, fascinaţie a figurii self-made man-ului.

Spectacolul de teatru preciza regizorul Sică Alexandrescu parcurge următoarele etape: descoperirea textului, încercarea de a anima personajele, revenirea – repetiţiile – legarea (regizor, autor, scenograf – asigurarea caracterului unitar). În ceea ce priveşte autorul, dimensiunile în afara cărora el nu poate fi conceput sunt: cognitivă, afectivă şi expresivă (Gh. Neacşu). A intui personajul, a-i intra în piele, a-l crea după posibilităţi şi a-l prezenta spectatorilor sunt cerinţe majore ce stau în faţa oricărui actor care se respectă. *Actorul* – zicea Gh. Leahu – *este un om ca toţi oamenii, care dispune de dezinvoltură, memorie bună (putere de engramare şi stocare, posibilităţi de actualizare), atenţie, inteligenţă, imaginaţie creatoare, mobilitate fizică, psihică şi de limbaj, expresivitate. Chiar dacă îşi realizează rolul după indicaţiile regizorului, el este dator să-l creeze potrivit capacităţii sale.*

III. ARTA DANSULUI

Conturează cu mai multă pregnanţă personalitatea şi geniul artistului creator. Cei în cauză pornesc întotdeauna de la muzică, texte clasice ori moderne, de la ***Antigona*** lui Sofocle, la ***Romeo şi Julieta*** a lui W. Shakespeare, de la ***Casa Bernardei Alba*** a lui Garcia Lorca, înapoi la ***Dama cu camelii*** după A. Dumas-fiul şi apoi la ***Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult*** de Tennessee Williams. Dacă la început sinereza (amestecul) însemna muzică,

Scanned with CamScanner

mişcare, ritm, astăzi tot mai mult realizarea spectacolului amplu presupune pe lângă muzică, dans, joc de scenă, cuvânt rostit cu greutate actoricească, mişcare, ritm, gestică, toate şi fiecare expresive, prelungind cuvântul într-un limbaj complex, dar nu complicat, ce se defineşte ca un discurs, un mesaj plural. Asemenea elemente corelate armonic, perfect integrate ansamblului oferă un plus de plasticitate imaginii scenice. În acest fel, actorii devin fiecare şi toţi imagini reînviate ale personajelor, în fond imagini de dans perfect împlinit. Desigur, tendinţa generală, în arta coregrafică, este astăzi, ca pretutindeni în lume, aceeaşi: actorii trebuie să fie, la nevoie la fel de buni ca dansatori şi cântăreţi. Din asemenea considerente se discută, în ultimul timp, şi la noi ca, de altfe, în întrega lume, despre teatru-dans.

Aşa, de exemplu, spectacolul realizat de Pina Bausch sau Josef Nadj, ***Strigătul cameleonului***, prezentat la Avignon, a fost, chiar şi în vara anului 1996, un spectacol în care dansul şi teatrul şi-au dat întâlnire cu perfecţiunea, el a fost concomitent, o demonstraţie în care interferenţa şi dialogul artelor s-au realizat nu doar fortuit, ci s-au impus permanent prin rigoare şi emoţie.

În istoria coregrafiei noastre au existat şi există nu doar încercări, ci şi reuşite ale unui atare gen de spectacol, datorită lui Floria Capsali, Oleg Danovschi, Ion Tugearu, Sergiu Anghel, Miriam Răducanu, Raluca Ianegie şi până la tânărul Răzvan Mazilu care, după cum spuneam la început, a realizat în cursul anului 1996, un asemenea spectacol după ***Dama cu camelii*** de la Teatrul Naţional din Bucureşti, cu Maia Morgenstern şi Marius Iosif Capotă, pe scena Teatrului Odeon intitulat ***Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult*** de Tennessee Williams cu aportul teatrului, muzicii şi mai ales al dansului. Critica a apreciat însă la vremea respectivă că întrepătrunderea nu este încă întotdeauna perfectă în vederea realizării comunicării unitare a mesajului, producerii trăirilor şi emoţiilor, rezultat al interferenţei artelor.

Realizarea unui asemenea gen de spectacol presupune, după cum aţi intuit, de bună seamă, aptitudini şi talent, varietate şi consecvenţă în descoperirea şi cultivarea lor asiduă. Apare aici ideea deprohibării vocaţiilor, deoarece realizarea unui astfel de spectacol, revelează aptitudini variate, actorii sunt puşi în situaţii care îi solicită să se implice activ, efectiv şi conştient, după cum îi solicită rolul, situaţia scenică, spectacolul în totalitatea sa.

Arta coregrafică – sinteză a mijloacelor expresive ale corpului uman: mişcare, gesturi, poziţii, mimică ş.a. organizate într-un dans scenic stilizat, a cărui dinamică şi al cărui ritm sunt sugerate de muzică, angajează plenar actorul – balerin, dansator, mim etc. – în exprimarea trăirilor, nu doar ale sale, ci, în

Scanned with CamScanner

egală măsură, ale personajului pe care-l însufleţeşte. De-a lungul secolelor, coregrafia a evoluat foarte mult, de la eliberarea de cântec şi cuvinte (J. G. Naverre), clasicizare (C. Blasis), revigorarea romantică transferă accentul spre o virtuozitate acrobatică corelată cu starea emoţională, individualitatea stilistică personală. Tradiţiilor franceze şi italiene li se adaugă cea rusă care, în colaborare cu marii artişti ai vremii, compozitorii: I. Strawinski, M. Ravel; pictorii: Picasso, Matisse, Braque, transformă baletul într-un spectacol complet *îmbinând exigenţele virtuozităţii dansului clasic cu fantezia luxuriantă a tuturor mijloacelor plastice utilizabile.* Format la o atare şcoală, S. Lifar, de data aceasta într-un manifest, 1935 pledează pentru autonomia dansului, eliberarea sa de servituţile muzicii. O reacţie similară împotriva formelor clasice sunt realizările coregrafice ale dansatoarei americane, Isadora Duncan. Ea a promovat prin dansul său naturaleţea, improvizaţia, compoziţia liberă ş.a.

Roland Petit şi Maurice Béjart explorează în continuare posibilităţile plastice ale corpului uman în consens cu o anumită filozofie. Spectacolele celui din urmă: ***Simfonia a IX-a de Beethoven*** sau ***Messa pentru timpul prezent*** revelează o asemenea concepţie.

Retrospectiva prezentată nu-i completă, deoarece compoziţia muzicală ce s-a pus la baza baletului a apărut şi ea mai demult (sec. al XVI-lea). Contribuţiile lui Lully (cel care a lucrat la curtea lui Ludovic al XIV-lea), Campra şi Rameau (ei au introdus în balet elementul exotic), Glück, Beethoven (***Prometeu***), Delibes (***Copelia şi Silvia***), Ceaikovski (***Lacul lebedelor, Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci***). Acestora li s-au alăturat compozitori ai secolului nostru: Strawinski, Bartok, Haciaturian, Prokofiev, de Falla, Hindemith, Ravel şi mulţi alţii. Arta coregrafică de la noi este reprezentată prin M. Jora, Z. Vancea, P. Constantinescu, A. Mendelsohn, H. Jerea şi alţii. Concomitent s-a dezvoltat şi o şcoală de balet pe măsură la Bucureşti, Iaşi, Cluj, Constanţa şi Timişoara. Aici la noi, merită să-i amintim pe Fr. Valkay şi Mihaela Murgu, amândoi recunoscuţi în ţară şi străinătate, nu doar ca balerini, ci şi creatori de şcoală de balet. Impunerea lor este posibilă, deoarece, după 1989 au fost create secţii de balet atât în cadrul unor licee de muzică, cât şi al Academiei de Artă din Bucureşti.

Paralel cu baletul s-a dezvoltat şi s-a impus, deopotrivă, dansul modern, niciodată în detrimentul jocului popular. Ansamblurile la nivel de ţară şi judeţ sunt o dovadă elocventă a propensiunii românilor şi naţionalităţilor conlocuitoare pentru coregrafie.

Scanned with CamScanner

IV. EREDITATE ŞI MEDIU

A. Câteva aspecte generale în măsura în care diferenţele individuale, în general, şi cele care privesc inteligenţa şi aptitudinile speciale, sunt determinate de ereditate sau mediu au condus la diverse polemici, în cea mai mare parte alimentate de prejudecăţi ideologice şi politice. Poziţiile devenite de acum relevante sunt, de fapt, două:

1. – **ineistă** – care se referă la ineism, adică la doctrina ce se bazează pe acceptarea ideiilor, calităţilor, aptitudinilor şi talentelor înnăscute;

2. – **environmentalistă** – relativ la environment care are în vedere ansamblul elementelor obiective şi subiective ce constituie cadrul, mediul de viaţă decisiv în devenirea subiectului.

Diacronic, cercetările din domeniile psihologiei şi sociologiei au generat şi alte aspecte, cum ar fi:

a). – **interacţiunea ereditate-mediu** – opţiune în cadrul căreia s-a apreciat că anumite caractere ereditare nu apar decât într-un mediu favorabil, prielnic, după cum un cadru optim poate compensa anumite carenţe, neajunsuri, insuficienţe (ceea ce s-a citat şi se citează mereu: fiii ori fiicele marilor activişti de partid, aproape toţi de origine muncitorească, întâlnind un mediu prielnic, au devenit în raport cu dezideratele părinţilor, mult mai mult decât ar fi făcut-o în condiţii normale);

b). – **distribuţia inegală a aptitudinilor** – are în vedere distribuirea aptitudinilor pe un fel de curbă a lui Gauss şi, în consecinţă, aptitudinile medii ar fi mult mai numeroase şi răspândite faţă de geniul sau handicapul mental— extremele. După modelele statistice din genetică (Robertoux şi Carlier, 1976) inteligenţa determinată de mai multe gene – modelul multi- ori poligenic – astfel că distribuţia fenotipurilor – expresia caracterelor ereditare – se face după o curbă binomială, ce tinde către o curbă gaussiană. În acest caz remarcă Alain Lieury[70], datele problemei ereditare-mediu se schimbă, pentru că ereditatea dând mai multe cazuri, devine evident că diferenţele de mediu, în particular cele de educaţie, sunt decisive pentru majoritatea populaţiei. Astfel, în distribuţia normală – luată ca standard în multe dintre teste – 68% dintre subiecţi sunt cuprinşi între prima abatere standard şi medie; de exemplu, un Q.I. cuprins între 85 şi 115 la testele Wechsler – la care abaterea standard este de 15 prin definiţie.

[70] Lieury A.– ***Manual de psihologie generală***, Ed. Antet, Bucureşti, 1996

Scanned with CamScanner

După cum v-aţi putut da seama şi din afirmaţiile noastre făcute pe parcursul celorlalte prelegeri, precum şi din articolele şi studiile urmărite, poziţia cea mai realistă, aproape unanim acceptată, de la Stanciu Stoian, Gh. Bârsănescu, Dumitru Salade, Alexandru Roşca, Ştefan Zisulescu, Mielu Zlate, Ion Radu, Andrei Cosmovici şi la cercetătorii mai tineri, inclisiv membrii catedrei noastre, este **interacţionalismul** – fiecare din factorii: ereditate, mediu, educaţie, şi autoeducaţie, joacă un rol decisiv, la un moment dat, după cum interacţiunea lor este considerabilă.

Despre determinismul genetic, selecţia animală, gradul de rudenie şi inteligenţă în cazul gemenilor, adopţii şi despre mediul şi rolul său, evoluţia istorică a cunoştinţelor, copiii sălbatici, mediu şi stimulări precoce, mediu sărăcit şi îmbogăţit, deficienţele senzoriale la om găsim mai multe referinţe în lucrarea lui A. Lieury citată mai sus.

B. Interacţiunea ereditate-mediu, educaţie-autoeducaţie

Ca noţiune, interacţiunea presupune influenţe, condiţionare reciprocă între fapte, fenomene - în cazul nostru ea are în vedere că oricare din cei trei sau patru factori fundamentali mai joacă un rol şi după intervenţia altuia sau altora. Aşa, de exemplu, de îndată ce copilul începe să frecventeze şcoala, factorul educaţie devine preponderent în formarea sa fără ca acţiunea lui să anuleze, să poată anula factorii ereditate şi mediu care au acţionat şi interacţionat până la acea vârstă. Interacţiunea primilor doi şi a tuturor nu-i şi nici nu trebuie înţeleasă că este chiar atât de simplă după cât s-ar părea, ea poate fi relevată pregnant doar în experimentarea pe animale, după cum a realizat-o şi evidenţiat-o Cooper şi Zubeck crescând generaţii de şobolani străluciţi şi prostănaci, ai lui Tyron în mediile sărăcite standard sau îmbogăţite ale lui Rosenzweig.

Performanţa a fost măsurată prin scorul erorilor într-un labirint (rezultate bune – erori puţine) şi s-a constatat că genotipul sau patrimoniul genetic nu se actualizează decât într-un mediu mai bun, respectiv condiţiile de creştere standard. Când mediul este sărăcit, şobolanii străluciţi fac foarte multe greşeli, aidoma celor prostănaci, în vreme ce dacă mediul în care trăisc este îmbogăţit, prostănacii *îi ajung pe cei străluciţi*. Şi mai spectaculos e faptul că dacă prostănacii sunt crescuţi într-un mediu îmbogăţit reuşesc mai bine decât cei străluciţi într-un mediu sărăcit. Apare o inversare a efectului genetic prin efectul de mediu.

Situaţia este, într-un fel, similară în cazul uneia din cele două fetiţe-lup descoperite de reverendul Singh, Amala şi Kamala. Kamala într-un timp de 8 ani petrecuţi în orfelinat a învăţat câteva comportamente noi: după 10 luni întindea

Scanned with CamScanner

mâna să ceară mâncare, după 16 luni a început să se ridice în genunchi şi numai după 6 ani, a început să umble. În ceea ce priveşte limbajul, după 6 ani ea a învăţat 30 de cuvinte şi până înainte de a muri doar 50 (avea aproximativ 17 ani şi a fost internată cam la 8 ani şi jumătate). În timp ce cimpanzeul, în condiţiile unui mediu îmbogăţit, a ajuns la 120 de cuvinte.

Concluziile psihologilor sunt cât se poate de clare, în cea mai mare parte, favorabile interferenţei:

a). ereditatea reprezintă un factor important, dar nu-i singurul, deoarece

b). mediul o poate favoriza sau, dimpotrivă, chiar anula.

Aşadar, potenţialitatea genetică poate fi diminuată ori chiar anulată de un mediu defavorabil (cazul copiilor sălbatici), după cum genotipuri defavorabile pot anula efectele unui mediu neprielnic. În această situaţie nu ereditatea ar provoca diferenţe individuale considerabile, ci mai degrabă mediul care exercită mari influenţe asupra majorităţii indivizilor[71].

În toate cazurile, fie că e vorba despre aptitudinile literare, muzicale, plastice, fie că avem în vedere pe cele coregrafice, actoriceşti, regizorale ş.a., Thurstone (1887-1955), a identificat opt factori stabili ai aptitudinilor primare:

V – factorul de semnificaţie verbală - perceperea şi înţelegerea ideilor exprimată prin cuvinte;

S – factorul spaţial – reprezentarea obiectelor în două-trei sau mai multe dimensiuni,

R – raţionament – probleme logice, previziune, plan;

N – factorul mecanic – manipularea cifrelor, probleme cantitative;

W – independent de primul factor (V) – are în vedere fluiditatea verbală, rapiditatea şi îndemânarea în folosirea cuvintelor;

M – memorie – amintirile, experienţele trecute, capacitatea de engramare şi stocare;

P – rapiditatea perceptivă – detectarea asemănărilor şi diferenţelor,

MO – motricitate – coordonarea mişcărilor, ochilor şi mâinilor.

Având în vedere factori ca cei menţionaţi preeminent primii cinci, Thurstone a construit şi un test ce se referă la ansamblul acestora numit Testul P.M.A. – Primary Mental Abilities (Aptitudini mentale primare - calchiat de noi).

Orice s-ar spune e nevoie să reţinem că aptitudinile evidenţiate nu sunt chiar atât de primare şi, totodată, simple. De exemplu, factorii **M** - memorie, **S** – spaţial, **V** – verbal, **M** – memorie ş.a. Factorii săi nu reprezintă decât factori de

[71] A. Lieury – opera citată.

Scanned with CamScanner

grup după cum îi considera Cyrill Burt reluată apoi de Vernon şi mai recent în Statele Unite de către A. Jensen. Această metodă, este o generalizare a analizei lui Spearman care permite extragerea unui factor G, apoi a unui factor de grup (aproximativ, aptitudinile primare ale lui Thurstone) şi, în fine, a unor factori specifici. Jensen consideră că factorul G obţinut dintr-un număr mare de teste, corespunde unui factor de raţionament abstract. Analiza sa a avut în vedere testele utilizate la recrutarea a 4925 tineri pentru marina americană.

În sfârşit, orice şi oricâte s-ar afirma, e imperios necesarsă ştim că **ex nihilo nihil** (din nimic, nimic), adică niciodată nu vom putea crea un mare actor, regizor, muzician, pictor, scriitor, arhitect – artist – dacă nu dispune de o anumită zestre ereditară, după cum oricât de mare ar fi aceasta, într-un mediu neprielnic, în afara educaţiei, nu vom putea crea artişti care să ne reprezinte. Cazurile lui Ştefan Iordănescu şi Alexandru Darie născuți şi crescuți în familii de actori (regizori) relevă ce importanță poate avea mediul, alături de ereditate, educaţie şi autoeducaţie în devenirea şi formarea lor ca slujitori ai scenei. Amândoi sunt actori şi buni regizori.

Scanned with CamScanner

IMAGINAȚIA

I. ASPECTE GENERALE

- imaginația și celelalte procese psihice -

Proces psihic, solidar și analog cu gândirea, de operare cu imagini mentale, de combinare sau construcție imagistică, totodată de prelucrare și producere a noului sub forma unor reconstituiri intuitive, a unor *tablouri* mentale, planuri iconice sau proiecte după cum o definește P. Popescu Neveanu. Imaginația rezidă prin urmare, în capacitatea de a ne reprezenta obiectele absente și de a combina imaginile.

Funcție dinamică a spiritului omenesc, bazată pe reprezentări, care depășesc însă cadrul intelectual, fiind adânc îmbinată cu fenomenele emotive și conative (Liviu Rusu). Strâns legată cu percepția care-i furnizează materia primă, imaginația este corolarul impresiilor senzoriale primite din lumea exterioară. Percepția determină, la nivelul scoarței cerebrale, reprezentări, relativ foarte apropiate de realitate, în timp ce imaginația plăsmuiește din ele imagini noi, în strânsă legătură cu modelele percepute.

În acest sens, imaginația se găsește în corelație și cu memoria, procesele de engramare și stocare. Rolul decisiv în imaginație revine gândirii, fapt pentru care unii psihologi le apropie, chiar le identifică. Având în vedere finalitatea lor, L. Rusu apreciază că:

a). - gândirea tinde, în cele din urmă, spre generalizare și precumpănitor abstractizare, structurate în noțiuni, judecăți și raționamente, în timp ce

b). - imaginația plăsmuiește imagini intuitive, ce au un caracter concret.

Că așa stau lucrurile ne convinge L. Blaga în una din poeziile sale, veritabilă profesiune de credință: *Chiar și atunci când scriu stihuri originale / nu fac decât să tălmăcesc. / Așa găsesc că e cu cale. / Numai astfel stihul are un temei / să se-mplinească și să fie floare. / Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească / un cântec pe care inima mea / mi-l spune, îngânat suav, în limba ei.*

Așadar, creatorul percepe, pricepe și tălmăcește în imagini revelând realitatea întregită, mai curată ori mai frumoasă *floare*, acompaniat ori pe fundalul cântecului inimii sale.

Scanned with CamScanner

Situată la jumătatea drumului dintre conduita intelectuală raţională şi gândirea strict individuală, supusă exclusiv afectivităţii, ea este srâns legată de structura caracterială. Ieşită de sub controlul gândirii imaginaţia proliferează, fapt ce o dovedeşte **visul** din timpul somnului, **starea euforică**, urmarea consumului unor tranchilizante, când raţiunea îşi diminuează controlul, după cum **starea unor bolnavi mentali**, în cazul cărora are loc disoluţia conştiinţei, este de mai lungă durată şi deosebit de bogată.

Ctitorul psihologiei experimentale, W. Wundt considera imaginaţia drept o facultate de reprezentare a obiectelor şi fenomenelor, deopotrivă de a inventa şi concepe, în timp ce creatorul psihologiei patologice, Th. Ribot o definea ca o proprietate a imaginilor de a se asambla în combinaţii noi. În secolul nostru, imaginaţia nu mai este în exclusivitate rezultatul reprezentării reproductive – evocării vii, a unui experienţe în formarea imaginilor, ci este delimitată ca proces şi produs al restructurării experienţei, al depăşirii acesteia prin imagini noi care nu aparţin memoriei, chiar dacă sorgintea sa rămâne memoria. Realul, după cum relevam chiar din primele prelegeri, transgresat seamănă cu realul în măsura în care nu-i copiat. Prin urmare imaginaţia nu exclude realitatea, ci o implică: *ceea ce scriu face parte din mine, din trăirile şi lumea în care acţionez şi devin, aidoma personajelor creaţiilor mele* (H. Lovinescu). *Eu nu scriu din imaginaţie* – zicea A. Buzura la o întâlnire cu elevii şi studenţii din Timişoara – *ci prezint realităţi, fapte şi întâmplări trăite şi cunoscute de mine de-a lungul vieţii*. Romanele: ***Absenţi***, ***Feţele tăcerii***, ***Orgolii*** şi altele îşi au izvorul în viaţă. *Eu nu o exclud integral*, asemenea lui Gabriel Garcia Marquez, *şi nici nu mi se face ruşine că o am. În ceea ce mă priveşte ea mă secondează, mă ajută să înfloresc realitatea, fără să mă îndepărtez de ea; în fond, imaginaţia este sarea şi piperul oricărei scrieri, activtăţii creatoare în ansamblu.*

G. Bachelard aprecia că prin imaginaţie, noi abandonăm cursul ordinar al lucrurilor, deoarece a percepe şi a imagina sunt la fel de antitetice ca prezenţa şi absenţa. Urzeala imagistică, trama oricărei scrieri, face parte din experienţa creatorului fără să fie doar simple amintiri, pentru că acestea considera Ursula Şchiopu sunt retrospective, în timp ce scriitura, opera de artă – compoziţiile imagistice – sunt prospective sau atemporale. Imaginaţia este paralelă cu inteligenţa întrucât ne poartă asupra unui necunoscut pe care îl depăşeşte compensator ori anticipativ. În acest sens chiar dacă o presupune însăşi inteligenţa – iniţiativa, inovaţia şi invenţia – imaginaţia este sinonimă cu fantezia.

Scanned with CamScanner

În cadrul activităţii de creaţia, indiferent de natura sa, imaginaţia şi inteligenţa ca, de altfel, gândirea cooperează, corelându-se perpetuu şi ubicuu. J. Dewey aprecia că fantezia slujeşte la extinderea şi întregirea realului. Arta *este lumea, umanitatea, propria viaţă* înflorite prin cuvânt, în cazul literaturii, linie şi culoare, în cazul picturii, sunet şi armonie, în situaţia muzicii, material, formă, şlefuire, când e vorba despre sculptură ş.a.m.d. Prin urmare, imaginaţia consistă în activitatea din care se extrag scheme transformative ce vor sluji minţii pentru a converti datele experienţei, vieţii sub imperiul unor aspiraţii în raport cu un anumit scop.

Inconştientul şi preconştientul au un rol important în imaginaţie, pe de o parte, fiindcă năzuinţa formativă, care se află la baza plăsmuirii, este ancorată încă în stratul biologic al fiinţei omeneşti şi, pe de altă parte, deoarece elementele perceptive, ce compun imaginile, sunt stocate în memorie, adică în stratul inconştient şi preconştient, din care sunt traduse (după cum mărturisea L. Blaga: *nu fac decât să traduc. Traduc* ...) prin năzuinţa formativă, în conştiinţă, pornirile instinctive unindu-se cu procesele intelectuale (L. Rusu).

În fond, omul plăsmuieşte şi apoi înfăptuieşte, transpune în practică. Pe această coordonată rezultatele imaginaţiei sunt realizările de pretutindeni, aşezările umane, îmbrăcămintea, hrana, absolut totul izvorât şi dezvoltat din realitate. Operarea cu imagini face ca imaginaţia în ansamblu să reprezinte o parte integrantă a inteligenţei (J. Bernis). Ea depinde de nivelul interiorizării actelor, operaţiilor şi acţiunilor materiale ale individului, deopotrivă de constituirea grupărilor şi grupurilor operaţionale (J. Piaget), de implicarea unor operatori verbali (H. Wallon), care după părerea altor psihologi au sau pot avea funcţie de *vehiculatori* ai imaginilor, deşi rămân disimulaţi în "spatele" lor, neevidenţiaţi ca în cazul gândirii. Oricum ar fi însă, în măsura în care inteligenţa implică imaginaţia, cu atât mai mult gândirea însăşi, ea nu-i posibilă în afara ei – imaginilor extrase din experienţa senzorială. De aceea Th. Ribot considera că gândirea şi imaginaţia sunt complementare, uneori solidare până la identificare. Federico Felini, fără a fi psiholog, ajunsese să se întrebe chiar unde începe gândirea şi unde începe imaginaţia. Chiar aşa, întrebarea ar fi: unde începe gândirea şi, dacă sfârşeşte ea, când începe imaginaţia, merg ele împreună, în ce fel – gândirea merge la pas şi imaginaţia galopează – în ce măsură se completează ori întregesc, în ce fel se deranjează şi când anume...

Reproductivă şi productivă, imaginaţia constă în plăsmuiri ce se află în proximitatea celor percepute, foarte apropiate de felul în care au fost stocate de memorie (reproductivă) şi plăsmuiri insolite, care nu eludează realitatea percepută acum, ieri sau mai demult. Sub ambele forme, imaginaţia reprezintă

Scanned with CamScanner

funcţia de bază a creaţiei artistului. **Lucian Blaga** e *mut ca o lebădă / În patria sa / zăpada făpturii ţine loc de cuvânt. / Sufletul lui e în căutare / în mută, seculară căutare / de totdeauna, / şi până la cele din urmă hotare. // El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa, / din care curcubeul / îşi bea frumuseţea şi nefiinţa* (***Autoportret***).

Similar procedează şi artistul plastic, sculptorul sau coregraful: *Percep, pricep – văd cu multă atenţie, în profunzime – păstrez în minte (memorie) şi-ntr-o zi cele percepute îmi reapar în memorie, mai mult sau mai puţin şterse şi pornind de la ele creez ori recreez imaginea artistică cu ajutorul materialelor, cioplind ori dăltuind până când imaginea concretă este identică, seamănă cu cea plăsmuită de mine* (Gh. Ardeleanu).

Gândirea şi imaginaţia cooperează în realizarea oricărei opere de artă. Punctul de joncţiune al acestei cooperări cu afectivitatea depinde de natura şi structura creatorului. Spre deosebire de idee, care este abstractă, imaginea păstrează ceva din natura obiectului care a generat-o. Ea nu i se substituie, dânsa nu-i decât o iluzie despre obiect, o evocare imperfectă a acestuia: *Făcui din zdrenţe muguri şi coroane / Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere. / Am luat ocara, şi torcând uşure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure. / Am luat cenuşa morţilor din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale.* După cum reiese şi din profesiunea de credinţă a lui T. Arghezi, arta – suita imaginilor concretizate în cuvinte – porneşte de la realitate şi devine prin sublimare şi avivare ceea ce este, încât cel care o citeşte *domnul* ajunge să nu o mai recumoască, deoarece ... *Domnul o citeşte / Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei / Zace mânia bunilor mei.* – fiindcă imaginea ori suita imaginilor este o creaţie originală, elaborată pe baza cunoaşterii realităţii de către artist.

II. IMAGINAŢIA
–procedee de angajare-

Imaginaţia este, după cum sesiza A. Osborn, rezultatul implicării mai multor procedee, niciodată identificate în totalitate, deoarece ea îşi construieşte operaţiile **din mers**. De la modelul asocierii-disocierii, al analogiei şi metaforei indicat de Th. Ribot drept procesul psihic cel mai corelat cu celelalte procese,

Scanned with CamScanner

expresia cea mai pregnantă a dinamicii personalităţii implicând forme complexe, variate, originale, reorganizări, centrări şi interacţiuni ale subiectului cu lumea, condensări, simbolizări diverse. Dintr-un asemenea motiv, poetul L. Blaga considera că orice poate deveni poezie, rod al imaginaţiei: *Nici o suferinţă nu-i atât de mare / Să nu se preschimbe în căutare.* De fapt au dovedit-o şi înaintaşii şi urmaşii săi cu prisosinţă, indiferent de domeniul artei.

Combinatorica imagistică – fie verbo-conceptuală, fie sintactico-imagistică – imaginaţia este un proces al cărui rezultat îl constituie obţinerea unor reacţii, fenomene psihice noi pe plan cognitiv, afectiv sau motor (A. Cosmovici). Tocmai din asemenea motive, imaginaţia nu-i doar domeniul artei şi al literaturii, ci şi al ştiinţei şi tehnicii, deopotrivă al sportului, organizării şi managementului. Spre deosebire de imaginaţie, creativitatea a cărei componentă cardinală rămâne, este un proces complex ce incumbă, în plus, motivaţia, dorinţa de a realiza ceva original, voinţa.

Procedeele imagistice: aglutinarea, modificarea dimensiunilor – amplificarea sau diminuarea – multiplicarea, diviziunea şi rearanjarea, schematizarea, analogia adaptarea, substituţia, modificarea, tipizarea, empatia au ca rezultat formele diverse ale sale, după cum am mai relevat: reproductivă, creatoare involuntară (visarea, imaginile – hipnagogice şi hipnopompice – visele, reveria şi halucinaţiile) şi voluntară. Aceasta din urmă include creaţia – artistică, ştiinţifică, tehnică, organizatorică ş.a. – şi ne vom ocupa de ea ceva mai mult. Fidel perspectivei fenomenologice, J. P. Sartre arată că trăsătura esenţială a imaginii mintale o constituie un anumit mod pe care-l are obiectul de a fi absent în chiar sânul prezenţei sale. În acest caz intervine, de fapt, o sinteză a timpurilor şi o coordonare a lor. Poate dintr-un atare motiv, Ed. Claparède considera că funcţia cea mai importantă a imaginaţiei o reprezintă capacitatea sa de a *prepara viitorul.* În percepţie obiectul este **întâlnit de conştiinţă, în vreme ce în imaginaţie, conştiinţa este cea care îşi dă un obiect** (Sartre).

Această construcţie a irealului printr-un real mental cvasiconcret implică colaborarea psihismului în totalitatea sa şi are drept ax generator interacţiunea dintre afectiv şi cognitiv. Concordanţa: dinamica afectivă-urzeala imaginativă - constituie una din particularităţile imaginaţiei. Interesele îşi caută obiectele. Constructele imaginate sunt deseori propriomotivate, iar expectanţele generează imagini corespunzătoare.

În plan imaginativ apar obiectele şi evenimentele corespunzătoare deziderateloг, năzuinţelor, dragostei, urii, încrederii, geloziei, fricii, recunoştinţei sau răzbunării, satisfacţiei ori insatisfacţiei, plăcerii sau neplăcerii, succesului ori

Scanned with CamScanner

insuccesului, după cum se concretizează în creaţiile artistice mai cu seamă. Anumite traumatisme sau şocuri emoţionale pot da naştere unor imagini neaşteptate, fantasme, viziuni cvasionirice şi cvasihalucinatorii. Dugas a constatat că există o congruenţă de ritmuri între imaginaţie şi afectivitate: *faza de exaltare a sentimentului corespunde fazei de imaginaţie constructivă, în timp ce faza de depresiune emotivă corespunde fazei de imaginaţie destructivă şi disociativă.*

III. IMAGINAŢIA ŞI AFECTIVITATEA

Psihologia dinamică a lui K. Lewin sugerează elocvent *structurarea în câmp de tensiune* a unei atare intermodelări a afectivului cu imaginarul, deoarece este o *intermodelare, cu precădere, în planul imaginaţiei artistice şi nu doar o transpunere univocă a dinamicii afective în plan imagistic*. Imaginaţia ar fi după Th. Ribot urmarea unei trebuinţe a omului ce rezidă în nevoia invincibilă de a oglindi, reflecta şi reproduce propria-i natură în lume. În acest sens nevoia de imaginaţie este imanentă omului, preponderent celui ce dispune de aptitudini, talent ori geniu. Cel în cauză scrie, pictează, sculptează ş.a.m.d. cu riscul de-a se investi total în creaţie. El nu scrie, nu pictează, nu sculptează, ci se scrie, se pictează şi se sculptează, *se ciopleşte pe sine*. Înţelegem pe această linie, ultima ipoteză cu privire la sursele Giocondei – autoportret. La baza asocierilor-disocierilor se află relaţia emoţională de tip preferenţial ori repulsiv. Analogiile pot fi preeminent emoţionale (stări, trăiri, sentimente) care ulterior devin imagistice. Ca sinteză, imaginaţia poartă cu ea, îşi asumă şi stările emoţionale (Şt. Zisulescu). Tocmai de aceea, conchide G. Durand, imaginaţia nu este altceva decât acel proiect la care reprezentările obiectelor se lasă asimilate şi modelate de către imperativele şi pulsiunile subiectului. Recunoaştem în această concluzie pe însăşi S. Freud care aprecia că pulsiunile tind să se **investească** corelându-se cu reprezentările, eventual obiectele sau evenimentele. Oricum ar fi ctitorul psihanalizei are meritul de-a fi amplasat imaginaţia în contextul macrosistemului de personalitate şi de a fi relevat rolul său în constituirea şi exteriorizarea personalităţii. În fond eşti ceea ce ai fost în stare să-ţi imaginezi, să exteriorizezi în imagini concrete. Adler încearcă să explice expansiunea imaginaţiei creatoare, într-un domeniu sau altul, prin sublimarea sau prin nevoia de compensare ori supracompensare a complexelor de inferioritate. Dar

Scanned with CamScanner

împărtăşirea emoţiilor este urmarea impactului cu imaginile (M. Ralea) şi, în cazul empatiei, ne introducem pe cale imaginară în altul (C. J. Ducasse). S. Marcus considera că realizarea identificării cu modelul se produce prin intermediul proceselor cognitive (percepţie, asocieri reproductive şi imaginative) care, la rându-le, declanşează stări afective.

În consecinţă, imaginaţia nu-i un simplu derivat al stărilor afective, ci apare, în formele ei evoluate, ca modelare a rolurilor pe care subiectul le asimilează din viaţă, societate şi năzuieşte să le joace. Oricum ar fi, considera L. Vâgotski, legătura emoţional-imaginativ nu trebuie înţeleasă în exclusivitate, deoarece formele superioare ale sale se emancipează de reglajul brut emoţional şi intră sub regia voinţei. Sigur că imaginaţia nu trebuie separată de gândire. De fapt, raţionalizarea îi este indispensabilă şi este corelată cu eficienţa, dar, în cazul în care subjugă imaginaţia, ea devine dăunătoare aidoma fricii ce însoţeşte autocenzura (A. Osborn).

IV. ETAPELE ACTIVITĂŢII CREATOARE

Intenţionată sau neintenţionată, involuntară ori preponderent volunară, imaginaţia nu se manifestă niciodată într-un singur fel, adică să fie pur involuntară ori voluntară. Cea involuntară, deşi este considerată inferioară, este relativ liberă, insolită, nonconformistă în raport cu cea voluntară care este apreciată ca superioară prin focalizare şi conducere conştientă, raţională. Consideraţiile sunt multiple. În cele ce urmează vom urmări componentele intrinseci procesului creaţiei autentice. Cea mai sugestivă din prezentările fazelor procesului imaginaţiei creatoare aparţine lui Wallas care indică în ordine următoarele etape:

1. **prepararea** – când subiectul adună informaţiile, efectuează observaţii, delimitează elementele ce urmează să le aibă în vedere, schiţează o eventuală ipoteză, elaborează un proiect;
2. **incubaţia** sau **germinaţia** – reprezintă perioada încercărilor, căutărilor asidue, elaborarea variantelor, poate dura luni sau ani;
3. **iluminarea** – constituie momentul *evrika*, descoperirii soluţiei ori soluţiilor; este aşa numitul moment al inspiraţiei plenare, de vârf în artă sau literatură şi

Scanned with CamScanner

al intuiției complexe, al întrevederii unor soluții de rezolvare optimă unor probleme;

4. **elaborarea și verificarea** – concretizarea proiectului, înlăturarea balastului, artistul revine asupra variantei și o reia (Gogol, Rimbaud, Eminescu, Lovinescu ș.a.) – si-au distrus, la un moment dat, unele din opere pe care le considerau sub nivelul lor.

Alți psihologi disting în cadrul actului creator doar trei etape: logică (prepararea, incubația), intuitivă (iluminarea) și critică (verificarea).

Ceea ce germinează în sfere extraconștiente și ajunge la noi în asocieri și restructurări, este problema sau planul indus pe cale conștientă, care ulterior, când intervine iluminarea să se realizeze conjugarea firească între inconștient și conștient (P. Popescu Neveanu). De aceea imaginația creatoare este privită ca o formă de manifestare a personalității, ca un răspuns la solicitările și nevoile de progres ale societății, grupului sau propriei persoane.

Procesul imaginației creatoare îl vom urmări în cazul lui Beethoven, ***Sonata*** nr. 14 în do diez minor numită și ***Sonata lunii***. Scriitura revelează strălucirea unei nopți cu lună pe lacul Vierwaldstätter din Elveția, concomitent tumultul frământărilor compozitorului de la contemplarea extatică, senină, liniștită până la neliniștea disperată. Sorgintea sa pare a fi un moment din viața clocotitoare a lui Beethoven, dragostea față de Giulietta Guicciardi căreia, de fapt, i-a fost și dedicată. Aceasta i-a fost elevă, contesă, venită la Viena dintr-un oraș de provincie, cochetă, plină de viață dar frivolă, deosebit de înzestrată, dispunea de aptitudini muzicale remarcabile. Ea l-a fascinat prin aspectul fizic, fapt pentru care nu i-a luat bani pentru lecții. În timpul acestora, cu ochii pe ea și pe partitură, se enerva când aceasta greșea încât azvârlea notele pe jos, dar își revenea degrabă îmbunat de ținuta fizică și frumusețea elevei sale. Tulburarea și iluminarea erau reciproce. În vara anului 1801, Beethoven este invitat în Ungaria, la Korompa, un domeniu al familiei Brunswick, unde, după toate probabilitățile, într-un pavilion de lemn situat într-un cadru luxuriant ar fi fost scrisă ***Sonata lunii***. Apropierea de fata admirată și se pare iubită, cu ardoare, zilele de înălțare, un adevărat catharsis petrecute în compania ei reprezintă una din perioadele cele mai luminoase din viața eternului îndrăgostit. Dar aceste zile nu au durat prea mult, fiindcă în viața contesei s-a infiltrat contele Gallenberg, muzician și el, ce-i drept destul de slab, pastișa, într-un fel servil, pe Mozart și pe Cherubini. Răcirea relațiilor, căsătoria Giuliettei cu Gallanberg, nu au rămas fără ecou în sufletul înflăcărat al lui Ludwig.

Scanned with CamScanner

Izvorâtă se pare din mintea şi inima lui Beethoven în aceste momente de mare aprindere sentimentală, reprezentând o adevărată erupţie reificată într-o suită de sunete armonizate într-o creştere impetuasă, aidoma pasiunii nutrite femeii, la limitele unei furtuni psihice cu consecinţe imprevizibile. Alcătuită din trei părţi, cea dintâi dezvăluie - lumea eclatantă a visării unui om solitar invadat concomitent de gânduri. Pe un acompaniament lent şi ondulat prinde contur o melodie deosebit de expresivă. Sentimentul ce-l revelă, calm la început, deosebit de dens, pasionant, devine un de profundis clamavi care revine apoi treptat într-o melodie tristă ce se stinge în başii profunzi din acompaniament, pe fundalul undelor ce se zbat necontenit.

Partea a doua este încărcată de contraste ce evidenţiază un suflet măcinat de doruri, concretizată muzical în intonaţii uşoare care pregătesc trecerea de la caracterul visător al părţii întâi spre finalul puternic şi măreţ. Partea a treia este viguros, entuziast, materializată în temele ce se succed vertiginos, ameninţătoare, plângătoare şi triste în consonanţă cu trăirile şi emoţiile, dispoziţiile şi sentimentele unui om care se zbate necontenit în oceanul singurătăţii, pălmuit şi zguduit de valurile vieţii. Textul – suita sunetelor marcate prin note – dă contur supravieţuitorului biruitor.

Expresia unei drame adevărate, ***Sonata lunii*** reifică lumea zbuciumată a unui suflet biciuit de tempestă, într-o imagine ţesută din sunete ce se succed în armonii diverse, în deplină congruenţă cu starea sufletească a compozitorului. Dar, compoziţia lui Beerhoven nu poate fi redusă la un simplu accident din viaţa artistului care reprezintă doar pretextul, revărsării unor trăiri tumultoase corolar al unei vieţi pe măsură, al unei experienţe unice care-şi vor găsi expresia în creaţiile următoare ce vor culmina cu ***Simfonia a IX-a*** ori ***Simfonia bucuriei***, măsura compozitorului **nepereche**.

Cele trei părţi ale ***Sonatei lunii,*** sunt expresia întregului, graţie caracterului său subtil şi datorită elaborării motivice. Tema principală a primei părţi – Adagio sostenuto – dobândeşte proporţii în partea a II-a – Allegretto. Motivul al doilea din tema principală în Adagio răsună în prima temă din Allegretto – cu umplerea intervalului de cvintă descendentă[72].

[72] Alşvang, A. – ***Beethoven***, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960

Scanned with CamScanner

V. IMAGINAȚIA – PROCES MULTINIVELAR

Proces psihic multinivelar, imaginația creatoare parcurge următoarele etape:

1. însușirea și antrenarea operațiilor (proceselor) și
2. formarea motivelor și aptitudinilor creative.

În acest sens, scriitorul englez Somerset Maugham, (1874-1967) prozator și dramaturg (creatorul operelor ***Liza din Lamberh***-1897, ***Robii***-1915, ***Cercul***-1921, ***Luna și doi bani jumate***-1919, ***Hora dragostei***-1930 ș.a. în care relevă complexitatea vieții, contradicția dintre ideal și realitate, descompunerea morală, urmările, dintr-o lume anapoda, de-a dreptul absurdă, într-o viziune pesimistă) fără a fi propriu-zis psiholog a intuit faptul că imaginația *se dezvoltă prin exercițiu și contrar credințelor comune, ea este mai puternică la maturitate decât în timpul tinereții.* Apare acum experiența de viață, acea *stea polară care luminează doar noaptea*, care ajută și orientează, alimentează și îmbogățește. Poate de aceea s-a spus și s-a crezut, multă vreme, că, de exemplu, romanul, scrierea sa a fost posibilă doar la o anumită vârstă. De fapt marii romancieri au dovedit-o. Astfel, în cazul lui Mircea Eliade, evoluția este pe toate planurile evidențiată și superioritatea incontestabilă de la prima scriitură ***Romanul adolescentului miop*** la ***Noaptea de Sânziene***, urmare a acumulărilor și dobândirii unei experiențe vaste, sigur și a înarmării sale cu un repertoriu de procedee euristice și imaginative. W. Gordon a întemeiat sinectica (gr. *synkretizein* – a reuni) ce constă în strângerea laolaltă a unor elemente diverse, în antrenarea unor indivizi ori grupuri în vederea rezolvării creatoare a uneia sau mai multor probleme (operațiile sale: să faci un lucru ciudat care să-ți devină familiar – faza analitică de înțelegere – și să faci ca obișnuitul să devină ciudat – analogia personală, directă și simbolică) pe un sistem de analogii. Chiar dacă sinectica a apărut ca procedeu în rezolvarea problemelor, el este implicat cu succes și în cazul imaginației tocmai pentru că favorizează soluții multiple, încurajează fantezia. Este asemănător cu brainstorming-ul care implică stările psihice și aspectele emoționale procesului de creație. Și, în pofida ivirii unor asemenea tehnici și a altora ca rezultat al utilizării calculatorului, imaginația, cu deosebire cea creatoare, nu-i și nici nu poate fi redusă la o tehnologie. Ea angajează personalitatea, psihismul său integral, exclude rutina, nonconformismul și nonconvenționalismul, implică noul – inițiativa, inovația, invenția – aspirația spre originalitate, toate elemente imanente fenomenului

Scanned with CamScanner

imaginației creatoare – care se dezvoltă ca un subsistem tributar celorlalte subsisteme, individualizat prin strategia transformativă și combinativă, antrenând dezorganizarea și reorganizarea, disrupția cunoscutului și forarea corespondentelor ipotetice, succesiunea și simultaneitatea, comutarea semnificațiilor și generarea de noi semnificații (M. Zlate) – în ordinea constituirii, sub imperiul necesităților acțiunii, a compensației în general a echilibrării cu lumea și cu sine, a unor ansamblări dinamice de imagini ce simbolizează necunoscutul din sine și din lume, absentul, posibilul, componente complementare și necesare ale vieții omului ca personalitate, deci ca membru al societății. Ea exprimă cel mai bine unitatea și contradicția, prioritar dintre subiect și obiect (P. Popescu Neveanu).

Centrare și decentrare, desfășurare continuă, organizare și dezorganizare, cu deosebire autoorganizare și autoierarhizare, în esență joc, când e vorba de imaginație artistică, imaginația este așa cum o intuiește matematicianul Dan Barbilian, alias poetul I. Barbu în poemul ***Joc secund***: *Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur.* Versurile, artă poetică sintetizatoare, revelează aspirația voluntară a eroului liric spre absurd – poezia (*adâncul acestei calme creste*) este o ieșire (*dedus*) din contingent (*din ceas*) în pură gratuitate (*mântuit azur*), joc secund cu înecarea imaginii cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune (G. Călinescu). Interpretarea poate fi și alta: jocul secund este oglindirea acestei lumi, esențializate în intelectul pur, după trecerea inevitabilă (*tăind*) prin multitudinea de forme concrete (*cirezile agreste*). Oglinda semnifică spiritul uman, gândirea în ale cărei grupuri esențiale se reorganizează într-un *joc secund mai pur* decât purul – realitatea, viața. Imaginea rezultată este un *nadir latent* al cărui *adânc* este și el *dedus* din *ceas* atemporal, aidoma zenitului care-l naște: *Nadir latent! Poetul ridică însumarea / De harpe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.* Așadar, creatorul are menirea de a *ridica* însumarea resfiratelor *harfe* (ce înveșmântează lumea) aducerea lor din nou la existență. Creatorul *istovește* poezia, cântecul (M. Mincu).

Dar, chiar dacă poetul, după ce contemplă realitatea – *cirezile agreste* – ca apoi să o treacă prin filtrul rațiunii și al simțirii ca să devină poezie, ea, poezia nu-i aceeași cu pictura *ut pictura poesis*, după cum afirma Horațiu în ***Arta poetică*** și, deși artă, atât una cât și alta își au individualitatea lor:

Scanned with CamScanner

- poezia este propria viaţă înflorită prin cuvânt,
- pictura este viaţa ilustrată prin linie şi culoare,
- sculptura este realitatea cioplită în material, şlefuită şi lustruită.

Şi, cu toate acestea, eternul candidat german, la Nobelul pentru Literatură, Günter Grass, în volumul său recent (1999), intitulat ***Mein Jahrhundert*** (Secolul meu) – în cele 100 de istorioare care constituie cronica veacului, atestă adagiul *ut pictura poesis*, fără să surprindă, deoarece el a studiat gravura pe care a practicat-o şi apoi, diacronic, a început să se consacre acuarelei în care a redescoperit forţa de expresie a culorilor. Din asemenea motive, fiecare din povestioarele sale este ilustrată cu câte o acuarelă (de fapt volumul este ilustrat – o variantă şi mult mai scumpă şi alta neilustrată, mai ieftină).

Segregarea, sesizată de Rodica Binder, nu are nimic de-a face cu capacitatea de percepţie, pricepere şi receptare a artei ori a actului estetic, ci pur şi simplu cu darea de mână a fiecăruia. Revenind la scriitură, aceasta nu-i autobiografică, deoarece autorul insuflă celor 100 de povestiri unul şi acelaşi *zgomot de fond* împrumutând doar *vocea*, doar *idiolectul* său personajelor care apar şi dispar, concomitent, cu fiecare an al veacului, similar cu păpuşile ce se rotesc la schimbarea orelor în vechile turnuri medievale cu ceas. Spre deosebire de aceste păpuşi, prsonajele lui Günter Grass sunt oameni obişnuiţi reţinuţi pentru implicarea lor într-un eveniment memorabil ca, de exemplu: un soldat german care în 1900 ia parte la înnăbuşirea aşa-numitei *răscoale a boierilor* din China, un vechi activist de stânga şaizecioptist, care devenit conferenţiar, câţiva ani mai târziu, ţine studenţilor prelegeri anoste despre subiecte interesante (Paul Celan, de pildă), un brutar din Köln care în povestirea datată 1950 îşi exprimă bucuria de a participa la primul carnaval pe care semenii săi au avut voie să-l serbeze după război, sub privirile vigilente ale trupelor de ocupaţie ale Aliaţilor. Anul 1927, de facto al naşterii autorului, este ilustrat de monologul mamei, fascinată de febra dansului care cuprinsese Berlinul, odată cu apariţia formidabilei Josephine Baker pe scenele europene. Anii cumpliţi ai războiului (al II-lea) sunt evocaţi de un grup de ziarişti contemporani care, la gura sobei, în mondena insulă Sylt din Marea Nordului, bântuită de tempestă, analizează urgia declanşată de nazişti. Anul 1933, anul venirii la putere a lui Hitler, este evocat de un galerist de artă care-şi salvează tablourile, expediindu-le la Amsterdam. Anul 1938, când la 9 noiembrie a avut loc aşa-zisa *noapte de cristal* este evidenţiat în monologul unui profesor de istorie care le explică acum părinţilor nevoia rememorării. Istoricul moment al căderii Zidului Berlinului – este evocat de

Scanned with CamScanner

autor din perspectiva unui călător care plecând de la Berlin, exact în ziua cea mare, află vestea la radioul din maşină. Exemplificările ar putea continua – istoria este a Germaniei, în timp ce eroii săi sunt oameni de rând (fac excepţie, scriitorii Ernst Junger, Erich Maria Remarque surprinşi într-un dialog sau momentul îngenuncherii lui Willy Brandt, în faţa memorialului victimelor revoltei ghettoului varşovian). Şi mai adăugăm că episoadele autobiografice sunt puţine, deşi autorul consideră *veacul al lui*.

Ce reiese din fugara urmărire a acestei opere? Scriitura este o carte de întâmplări accidentale, de istorie, un potpuriu, o structurare caleidoscopică, un mozaic ce impune o specie literară hibridă – **spotul literar** (după modelul aceluia publicitar, după cum constată cititorii avizaţi, specializaţi – criticii literari). Ea se găseşte la interferenţa documentarului cu ficţiunea şi oglindeşte pregnant ideea în raport cu care se creează literatura, arta, în asamblu (Binder Rodica - Günter Gross şi ***Secolul său*** în R.L. nr. 38/1999).

Creatorul, ca în cazul lui Panait Istrati, de exemplu, oglindeşte în creaţia sa *lumea de la fund – decăzută, săracă, incultă, neajutorată, în fond chiar lumea lui*. Şi, cu toate acestea, opera sa nu-i o *autobiografie nudă, mereu reluată şi reconstituită de experienţe trăite*. Chiar dacă biografia, respectiv biograficul ocupă un loc considerabil în creaţia sa ca, de altfel, şi a altor scriitori Ch. Dickens, Lev Tolstoi, I. Creangă, L. Blaga, I. Teodoreanu, M. Preda ş.a. ea, aidoma celorlalte opere, nu-i şi nu trebuie redusă la viaţa scriitorului, fiindcă, după cum o spune atât de plastic I. Barbu, viaţa se resoarbe în operă odată cu realizarea sa muzică, pictură sau altceva: *Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare / Te-ai revărsat în lucruri, cum în eternul mit / Se revărsa divinul în luturi pieritoare* (***Umanizare***).

În acest context oricine şi orice poate deveni personaj. Sigur nu doar autorul. Aşa, de exemplu, chiar *singurătatea* în poezia lui T. Arghezi, ***De ce-aş fi trist*** – devine un personaj feminin. Existenţă, întrupată, ce se ascunde de oameni în odaia singuraticului ori *doarme de-a lungul între paturi*; *sinuciderea* în cazul lui E. Cioran ajunge un fel de *alter ego* al creatorului; *moartea* – este întrupată fie într-un chip hidos, fie în altul proaspăt, atrăgător, feminin sau masculin (der Tod), Cioran o surprinde în postura de tânăr, bătrân, seducător, respingător, dar spune el *orice moarte naturală e compromiţătoare* sau *fiecare zi în care omul liber amână să se sinucidă şi nu o face înseamnă moartea morţii*. Cesare Parese, de pildă, o identifică integral cu fiinţa iubită: *Când va veni moartea va avea ochii tăi*, în timp ce L. Blaga o intuieşte în firul cărunt, în liniştea celui ce zace la umbra gorunului sau în gesturile tandre ale

Scanned with CamScanner

îndrăgostiților (***Fiorul, Gorunul, Frumoase mâni***): *Presimt: / frumoase mâni, cum îmi cuprindeți astăzi cu / căldura voastră capul plin de visuri, / așa îmi veți ține odată / și urna cu cenușa mea. // Visez: frumoase mâni, când buze calde-mi vor sufla / în vânt cenușa, / ce-o s-o țineți în pălmi ca-ntr-un potir, / veți fi ca niște flori, / din care boarea-mprăștie polenul. // Și plâng: / veți fi încă așa de tinere atunci, frumoase mâni.* (***Frumoase mâni***)

Așadar, nimic nu se naște din nimic, totul și orice își are sorgintea în viață de la care artistul pornește spre *însumarea* sa într-o creație, deseori într-o lume, alta decât lumea lui, dar în consonanță cu ea. Intenționalitatea artistului este decisivă: el coboară în istorie, în viață, nu o dată chiar a lui, animat de dorința salubrizării lor, în căutarea celor mai eficiente metode și procedee de supraviețuire. Spre deosebire de ceea ce percepe, spre deosebire de eroii săi, artistul, indiferent de domeniu, nu-și pierde nici credința, nici resursele supramundane ale limbajului artistic, sigur nici speranța că Arta poartă încă în sine energii purificatoare (Pavel Șușara). Această constantă universală a sufletului omenesc, adică încrederea, speranța, credința este pregnant oglindite în artă, grație creatorilor săi incontestabili.

Artistul, oricare-ar fi el, dispune de cel mai înalt grad de a înregistra fluxul amestecat al gândului, atât rostit cât și nerostit. Opera reflectă realitatea, dar rămâne în esență biografia spirituală a autorului care-și exersează memoria pe întrega gamă a trecutului. De aceea, scriitori ca: Gabriela Adameșteanu, de exemplu, declara: *am avut dintotdeauna impresia că prozatorul trebuie să fie o ființă discretă, pentru ca momentele sale de grație în spațiul literaturii să nu fie confundate cu întâmplările vieții sale profane*; Tudor Popescu: *ca dramaturg, personajele mele revelează, în limitele firescului, ceva din mine, ceva ce nu trebuie în nici un caz să frizeze absurdul.* Conchizând B. Elvin spunea că *scriitorul care se oferă publicului seamănă copilului care se visează gol pușcă în fața colegilor de școală*, în timp ce Cristian Teodorescu arată că *scriitorul străbate, încă o dată, infernul tunel al amintirilor pentru a crea opera.*

Montaigne, la vremea sa, releva în acest sens că *toți mă recunosc în cartea mea și cartea mea o recunosc în mine.* Faptul relevă contingența scriitor-operă. A. Buzura, în cadrul unui interviu acordat nouă, la Timișoara, declara *opera este aidoma unui fiu (ajuns la maturitate) care de îndată ce a fost publicată, ea își are identitatea sa pe care și-o impune în măsura în care există, deoarece orice intervenție a autorului este de acum tardivă. Opera devine prin mine, dar ajunge să fie ceea ce este prin sine.* Ea nu-i însă *o escrocherie, aidoma omului bisericii, care predică sublimul, dar adună gologani, cât poate mai mulți.*

Scanned with CamScanner

Bineînţeles că artistul parcurge în totalitate etapele creaţiei şi, poate, altele în plus. Creativitatea, imaginaţia implicată sunt generale, aceleaşi în toate domeniile ori specifice[73]. Psihologii discută despre ea, deseori ca despre o aptitudine generală. Faptul este posibil şi întocmai cum vorbim despre inteligenţă ori spirit de observaţie ca aptitudini generale, tot aşa se impune să apreciem creativitatea ca imanentă şi indispensabilă oricărui creator. Nu putem însă generaliza, deoarece există destule domenii unde sunt absolut necesare aptitudinile speciale: matematica, pictura, muzica, coregrafia ş.a., chiar dacă în domeniul ştiinţelor s-ar putea găsi aptitudini comune (indispensabile în domeniile chimiei, fiziologiei, fizicii), dar trebuie să recunoaştem că există deosebiri foarte mari între ceea ce face fizicianul sau chimistul şi, să zicem, istoricul, filologul ori filozoful.

Tot atât de adevărat este faptul că diacronic în istoria culturii au existat şi personalităţi proteice complexe, aşa numiţii polihistori, de felul lui Leonardo da Vinci ori Goethe, Dimitrie Cantemir sau Mircea Eliade spre deosebire de Shakespeare, Eminescu, Raphael, Dostoevski şi alţii la fel de mari. Pornind de la asemenea exemple am putea crede că această calitate – creativitatea – este apanajul unor predestinaţi, de fapt al unei minorităţi: *non omnia possums omnes* (nu toţi pot totul), sens în care se şi dă exemplul lui Michelangelo, cel care nu a fost nici pe departe atât de mare ca pictor, arhitect şi poet, pe cât de mare a fost ca sculptor (**David, Moise, Pieta** ş.a.).

VI. OPTIMIZAREA CREATIVITĂŢII

Ce rezultă din aserţiunile noastre ? Faptul că orice om – individ – este capabil să-şi optimizeze felul de a gândi şi de a acţiona, de a aduce îmbunătăţiri maşinii la care lucrează, la aparatul ori instrumentul utilizat mai devreme ori mai târziu. Pentru aceasta este necesar ca cei în cauză să fie educaţi şi instruiţi într-o atare direcţie, să fie în stare să atingă performanţa ori performanţele posibile în raport cu disponibilităţile şi posibilităţile fiecăruia. În acest scop, stimularea creativităţii impune identificarea şi **eliminarea obstacolelor**, respectiv **blocajelor – culturale**: conformismul, neîncrederea în imaginaţie, delăsarea; **metodologice**: rigiditatea algoritmilor anteriori, fixitate funcţională, critica

[73] Roşca, Al. - ***Creativitatea generală şi specifică***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1981

Scanned with CamScanner

prematură şi **emotive**: teama de a nu greşi, graba de a accepta prima idee, descurajarea, tendinţa exagerată de a-i întrece pe alţii ş.a.

În vederea stimulării creativităţii sunt utilizate diverse metode: brainstormingul (furtuna şi asaltul creierului), asaltul de idei sau evaluarea amânată, sincretică, 6-3-5. Philips 6-6, discuţia panel şi multe altele. Asemenea posibilităţi le oferă activitatea organizată şi desfăşurată în cadrul instituţionalizat: grădiniţă, şcoală, liceu, facultate. Un rol aparte în realizarea acestui deziderat major revine educatorilor, optimizării metodologiei didactice, preeminent a atitudinii lor şi, nu în ultimul rând, psihologului şcolar care va avea în vedere realizarea climatului necesar eliminării blocajelor de tot felul, crearea relaţiilor democratice educaţi-educatori, transformarea celor dintâi în coparticipanţi, fără a schimba statutul educatorilor, sigur nu de unul singur, ci în colaborare cu educatorii, care se impun a fi formaţi, informaţi, conştientizaţi, mobilizaţi pentru a fi ceea ce sunt la un nivel superior.

În plus, înainte de a optimiza, e necesar a o stimula de la cea mai fragedă vârstă, ceea ce se face în unele grădiniţe speciale, precum şi în clasele I-IV (muzică, educaţie fizică, coregrafie, limbi străine) care continuă în gimnaziu şi liceu. Rezultatele sunt bune chiar dacă nu întotdeauna la nivelul scontărilor.

Faptul că imaginaţia galopează, în timp ce gândirea merge la pas, angajează şcoala şi dascălii, singurii în măsură să vegheze galopul, să-l stimuleze ori să-l tempereze, după caz, oriunde şi oricând e nevoie.

Scanned with CamScanner

INTRODUCERE ÎN ANALIZA IMAGINII

I. CONSIDERAŢII PREALABILE

Imaginea nu-i un joc, nici un lux, un ornament ca să fie, ci mai degrabă un catalizator al potenţialităţilor umane, un stimulator al autocunoaşterii şi autodepăşirii omului. Ea, aidoma artei, este umană nu pentru că e creaţia omului, ci deoarece, nu există decât prin amprenta omului[74].

Hegel considera, la un moment dat, că *arta este şi rămâne pentru noi, în privinţa celei mai înalte destinaţii a sa, ceva ce aparţine trecutului* – ceea ce nu a fost şi nu poate fi verosimil.

În condiţiile în care, civilizaţia contemporană este mai puţin o civilizaţie a cărţii şi mai mult o civilizaţie a imaginii, argumentele în formarea imaginii par inutile. Şi, totuşi, imaginea înmagazinează puterea gândirii şi imaginaţiei, creatorului, trăirile sale la putere. Din asemenea motive forţa sa de comunicare, asemenea puterii artei nu s-a epuizat.

Artistul construieşte **imaginea**, de facto **opera**, în fond o lume – aidoma celei din visul său, alta, mai bună şi mai dreaptă: *Ei clădeau o altă lume pe-astă lume de noroi* (Eminescu).

Aşadar, imaginea comunică, prin ea artistul se comunică pe sine într-un moment de trăire intensă, liberă, entuziastă. Osmoza:

1. natura – realitatea care-i furnizează materialul – izvorul,

2. mijloacele de execuţie – cuvinte, linii, culori, sunete într-o ordine anume;

3. artistul – selectează şi corelează mijloacele pentru a obţine din "cariera naturii" pietrele de care are nevoie *unde vei găsi cuvântul ce expune adevărul* (M. Eminescu) sau *când găsesc / în tăcerea aceasta a mea un cuvânt / el e smuls din mine ca dintr-un abis* (Ungaretti) – când comunică, prin care comunică mesajul de sensibilitate, gândire, *o reacţie umană pentru a propune o valoare* (R. Huyghe).

[74] Huyghe R.– ***Puterea imaginii***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971

Scanned with CamScanner

Artistul scrie cu sentimentul, pictorul, sculptorul, scriitorul de asemenea - totul se subordonează expresiei, mesajului emoţional. El comunică adevărurile lui cele mai intime, semnele devin limbaj-mesaj-comunicare.

De aceea ca lectori – percepători – e necesar să trecem de la semnele percepţiilor la sensurile lor şi să presupunem că:

- Chardin – pictează cu sentimentul,
- Ingres – preamăreşte linia până la apoteoză,
- van Gogh şi Gauguin – proiectează stări psihice.

Arta se prezintă ca o Divinitate cu o triplă înfăţişare:

a). realitate exterioară,
b). creaţia exterioară
c). realitatea interioară.

Descoperirea operei implică **lectura** complexă a imaginii. Arta nevoie, trebuinţă – omul nu are nevoie doar de **hrană** pentru a se hrăni, **aer** pentru a respira, **confort** pentru a se simţi bine, ci şi de **răspuns afectiv**, de **securitate**, de **înnoirea experienţei**, de **cunoştinţe**, cunoaştere şi autocunoaştere, de comunicare cu semenii, de valorificarea aptitudinilor sale creatoare, de însuşirea estetică a lumii.

Nimeni nu s-a dispensat vreodată de artă.

II. REFLECŢII CU PRIVIRE LA IMAGINE

Accepţiile cuvântului *imagine* sunt diverse, sensul, unul ori altul rezultă, de regulă, din context:

a). formă de reprezentare în conştiinţă a realităţii înconjurătoare, creată pe baza senzaţiilor dobândite cu aportul analizatorilor;

b). reprezentare a unui obiect obţinută din reunirea razelor luminoase emanate de un corp şi reflectate de altul;

c). reprezentarea plastică a unei fiinţe, a unui obiect obţinută prin fotografiere sau desenare;

d). reflectare artistică a unui obiect, a unui peisaj realizată prin linii şi culoare (pictură), sunete (muzică), materiale (sculptură), cuvinte (literatură) etc.;

e). simbol – în matematică;

Scanned with CamScanner

f). fotografie, trop (epitet, comparaţie, metaforă)[75].

Semnificant cu valoare estetică, deci obiectualizare într-un material anumit: culoare, linie, sunet, corp, material tridimensional (piatră, bronz, lemn, fildeş etc.) a unui elaborat al fanteziei artistice, imaginea poate fi constituită şi prin cuvinte (literatură), dar sensul acestora trimite la o reprezentare mentală concretă a unei realităţi semnificate de artist. Imaginea artistică este constituentul gândirii artistice, după cum conceptul este constituentul gândirii ştiinţifice. O trăsătură sine qua non a imaginii artistice este fiinţarea ei materială, constituirea ei în elemente menite să stimuleze analizatorul celui care receptează opera. Această trăsătură impune artistului anumite servituţi legate de natura materialului folosit, cunoştinţe de meşteşug, fără de care intuiţia artistică rămâne **flatus vocis** (vorbă în vânt). Receptorului operei de artă, această trăsătură îi impune, de asemenea, cunoaşterea naturii acestor servituţi, în vederea înţelegerii adecvate a specificităţii diferitelor limbaje artistice[76]. Dar, existenţa materială a imaginii artistice nu este condiţia suficientă pentru constituirea ei. Ea nu poate fi numai obiect fără subiect, ci este un obiect pentru subiect. Oricât de elaborată ar fi, ea nu există ca atare, decât în relaţia cu subiectul care o percepe şi o receptează.

În acest sens, opera redevine graţie percepătorului. Astfel, poemele într-un vers ale lui I. Pillat ar fi putut rămâne inexistente, dacă n-aţi avea posibilitatea să le citiţi. Reproducem câteva dintre ele:

1. ***Melancolie** – Foşnire împuşcate lungi aripi. Dar târziu.*
2. ***Tinereţe** – Pe frunza toamnei pasul sfios al căprioarei.*
3. ***Ciocârlia** – Din praştia câmpiei lumina cântă sus.*
4. ***Vânătoare** – În zori, prin ceaţa roză, un sunet surd de moarte.*

sau cele ale lui Ungaretti:

1. ***Eternul** – Între o floare culeasă şi alta dăruită inefabilul neant*
2. ***Diminaţă** – Mă iluminez de nemărginire.*

Din asemenea considerente se discută astăzi despre trinitatea: autor-operă-lector (percepător), elemente interdependente, factori decisivi în procesul creării, perceperii şi receptării operei. Creatorii înşişi recunosc faptul că opera există prin percepător, considerat, pe bună dreptate, un adevărat creator. Opera se întemeiază pe valoarea oamenilor – percepătorilor. Şi ceea ce contează prioritar pentru o creaţie este lumina care-i dă contur – ideile, gândurile – şi, nu

[75] Marcu Fl., Manea C. - ***Dicţionar de neologisme***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1978
[76] ***Dicţionar de estetică generală***, Ed. Politică, Bucureşti, 1972

Scanned with CamScanner

în ultimul rând, cea a percepătorului ce-i colorează civilizaţia căreia îi aparţine. Orice cod este o constrângere, dar invizibilă. Ce vom face cu opera dacă nu-i cine să o perceapă, să o priceapă şi să o recepteze? *ce vom face cu frumuseţea unei femei dacă nu există un bărbat pe care să-l mişte? Şi ce vom face cu prestigiul diamantului ori strălucirea perlei dacă nu există admiratorul, purtătorul ?*[77]

Dar percepătorul imaginii e nacesar să aibă cunoştinţe, priceperi şi deprinderi. Nu contează cantitatea cunoştinţelor, nici multitudinea deprinderilor, ci calitatea înălţării lor, osteneala trăită pentru a ajunge la ele. Fiindcă ***opera***, chiar dacă nu este a ta – spunea acelaşi Exupéry – ***este şi devine numai prin efortul tău, efortul ascensiunii tale interioare.***

III. MIJLOC DE EXPRESIE ŞI DE COMUNICARE

Mijloc de expresie şi de comunicare, imaginea favorizează corelaţia dintre vechi şi nou, dintre tradiţional şi modern în cadrul unei anumite culturi ori chiar în cultura universală. Încercările de a o defini au fost numeroase:

1. produs al reflectării senzoriale aunui obiect printr-o senzaţie, percepţie ori reprezentare (P. Popescu Neveanu);
2. formaţiune intuitivă, schematizată la niveluri diferite ale generalizării senzoriale (M. Zlate);
3. structură a unui obiect sau categorie de obiecte ori relaţii (M. Miclea);
4. reprezentare mentală a unui obiect absent (N. Sillamy).

Spre deosebire de idee, prin definiţie abstractă, imaginea păstrează în cea mai mare parte a ei ceva din obiectul concret. Generată de activitatea spontană a spiritului şi de o analiză artificială anterioară, ca reprezentare, **imaginea** nu se pretează, întotdeauna, la observaţie, aidoma obiectului reprezentat căruia nu i se poate substitui şi nici nu poate fi identificată cu dânsul. Iluzie despre obiect, o evocare imperfectă a acestuia, imaginea a fost şi continuă să fie viu disputată.

Astfel, în domeniul artelor, imaginea este o creaţie insolită, corolar al impactului cu realitatea, eventual al imaginaţiei, amintirii, reveriei, visului

[77] A. de Saint Exupéry – *Citadela*, Ed. Junimea, Iaşi, 1977

Scanned with CamScanner

ş.a. Dar, oricum ar fi, imaginea, preocuparea pentru ea echivalează cu interesul pentru istorie, mitologie, artă şi literatură. Înţelegerea ei comprehensivă presupune luarea în considerare a comunicării, contextului, istoricităţii, după cum şi a specificităţii sale culturale[78].

Diacronic, specialiştii au distins mai multe categorii de imagini: primare, perceptive şi secundare. Preeminent, acestea din urmă, apărute în absenţa stimulilor originali, fiind de facto, esenţa reprezentărilor. Ele au fost considerate de Im. Kant drept o punte între sensibilitate şi înţelegere, în vreme ce alţi filozofi le consideră ca primul stadiu al ideii.

Şi, în pofida unor atare consideraţii, e imperios necesar să reţinem că ideea, imanentă imaginii, se deosebeşte de ea prin atributele sale majore: esenţialitate, caracter general şi abstract. Imaginea are caracter intuitiv şi nu depăşeşte limitele comunului ori caracteristicului obiectual. Accepţiile noţiunii de imagine după P. Meyerson, ar putea fi, spre deosebire de cele menţionate, următoarele:

a). model ilustrativ sau exemplar concret,

b). metaforă artistică,

c). fenomen de persistenţă senzorială (ca imagine consecutivă ori de memorie concretă),

d). proiecţie în intuitiv a construcţiilor intelectuale (după cum o considera Fechner),

e). fenomen intermediar între percepţie şi reprezentare (ca imagini eidetice – de formă, esenţă descrise de E. Jaensek),

f). simbol figurativ şi intuitiv – imagine secundară (ca în psihologia de astăzi).

În cadrul psihologiei, activităţii psihice, în general, imaginea sau imaginile îndeplinesc funcţiile de reproducere şi anticipare. Acestea pot fi statice, cinetice şi de transformare. Calitatea imaginii depinde de procesele implicate în crearea sa memorie, imaginaţie, gândire. În primul caz imaginea subordonată unor norme de fidelitate reproductivă, în al doilea ea este legată de combinatorica fantezistă şi în al treilea este asociată şi subordonată operaţiilor logice[79].

Acelaşi P. Meyerson caracterizează imaginea ca *regină şi cenuşăreasă a gândirii* iar Spaier scria încă în 1927: *Gândirea explicită sau*

[78] Joly, M. – ***Introducere în analiza imaginii***, Ed. All, Bucureşti, 1998

[79] Popescu-Neveanu, P. – ***Curs de psihologie, I-II***

Scanned with CamScanner

implicită, intuitivă ori discursivă, exprimată deplin sau prin simplă aluzie, posedă întotdeauna o anumită denotaţie concretă care constituie punctul său de plecare şi de care nu se poate rupe complet fără a-şi integra semnificaţia şi raţiunea de a exista. Fără a fi o ameninţare, *un flagel ameninţător,* imaginea continuă să comunice şi să transmită mesaje. Astăzi s-a ajuns până acolo încât nu doar psihologii, ci şi cărturarii în ansamblul lor, apreciază că trăim într-o civilizaţie a imaginii.

Percepem firesc o seamă de imagini fără vreo pregătire anume, în timp ce o altă serie nu o putem percepe şi înţelege fără o pregătire prealabilă, efectuată diacronic cu aportul unor iniţiaţi, care în măsura în care ne sprijină ne pot *manipula,* implicând în relaţiile cu noi imagini ascunse, încifrate, codificate în fel şi chip, greu de sesizat. De aici, cu atât mai stringentă pregătirea, iniţierea, antrenarea şi angajarea plenară în perceperea şi priceperea imaginilor. Unealta cea mai eficace a fost, este şi va fi **comunicarea**. Dar, ca oricare unealtă, aceasta se impune a fi mereu perfecţionată.

IV. ANALIZA IMAGINII

Semnificaţiile noţiunii de imagine, după cum a rezultat din cele expuse, sunt nenumărate. Să încercăm să ne apropiem, totuşi, de ea pentru a o înţelege mai bine. După ce Dumnezeu a făcut cerurile şi pământul – lumea, cerul, pământul, soarele, luna şi stelele, vieţuitoarele mării şi ale pământului – El a zis: *să facem om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră (..) şi Dumnezeu a făcut pe om după chipul Său, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu ....* În acest context, lexemul **imagine** nu mai are o reprezentare vizuală, ci o asemănare. Omul-imagine al unei perfecţiuni absolute, pentru cultura iudeo-creştină, se alătură lumii vizibile a lui Platon, umbra, *imaginea lumii* ideale şi inteligibile, fundamentelor filosofiei occidentale. *De la mitul Peşterii la cel din Biblie am – perceput, priceput – învăţat că suntem noi înşine imagini*[80]. **La început, aşadar, a fost imaginea** şi în devenirea lui, omul a lăsat-o pretutindeni – desenele pe pietre, în peşteri datează din vremuri străvechi. Menirea sa era de a transmite un mesaj asemenea scrisului

[80] Joly, M. – opera citată

Scanned with CamScanner

pe care l-a precedat. Petrograme – desene ori picturi pe piatră – petroglife gravate ori cioplite pe piatră – ele reprezintă primele mijloace de comunicare umană şi au fost corelate cu magia şi religia. Dintr-un asemenea considerent, probabil, a apărut interdicţia: *să nu-ţi faci chip cioplit, nici vreo înfăţişare a lucrurilor care sunt sus în ceruri s-au jos pe pământ, ori în apele mai de jos ca pământul ... Să nu te închini înaintea lor şi să nu le slujeşti căci Eu, Domnul, Dumnezeul tău sunt Dumnezeu gelos care pedepsesc nelegiuirea părinţilor în copii până la al treilea şi al patrulea neam al celor ce Mă urăsc.*

Ce rezultă de aici, din această poruncă ? Faptul că **imaginea** devine statuie, Dumnezeu şi religia monoteistă militau împotriva imaginilor, în fond în contra proliferării ideilor. Cunoscuta *ceartă a imaginilor* a persistat în Europa secolelor IV–VII – lea, timp în care confruntarea iconofililor cu iconoclaştii a pus sub semnul întrebării natura divină, dacă nu cumva chiar imaginea. Mai târziu, în Renaştere, problema separării tranşante a reprezentării religioase de cea profană stă la baza ivirii genurilor şi speciilor picturii.

Prin urmare, în domeniul artei, noţiunea de imagine a fost corelată cu cea de reprezentare vizuală: frescă, pictură, miniatură, ilustraţie decorativă, desen, gravură, film, video, fotografie. În general, sculpturile, statuarul, sunt considerate mai rar imagini.

De-alungul secolelor, prezentă la originea scrisului, a religiilor, a artei şi a cultului morţilor, imaginea a constituit încă din Antichitate – Platon, Aristotel – sâmburele cugetării filosofice. Atrăgătoare, înşelătoare, educativă ori, dimpotrivă, ea a constituit începutul drumului spre adevăr, drumul cunoaşterii sale ori un obstacol în calea descoperirii lui, tocmai pentru că se asemăna, a fost identificată sau confundată cu obiectul pe care îl reprezintă.

Mentală, imaginea corespunde impresiei, rezultat al percepţiei – vizuale, auditive – şi se elaborează în chip cvasi-halucinatoriu împrumutând viziunii particularităţile sale încât o vedem, o auzim, o simţim. Deosebită de schema mentală care incumbă câteva trăsături indispensabile recunoaşterii obiectului, formei. De exemplu: omul, pisica, floarea din imaginile de mai jos, (fig. nr. 2)

Scanned with CamScanner

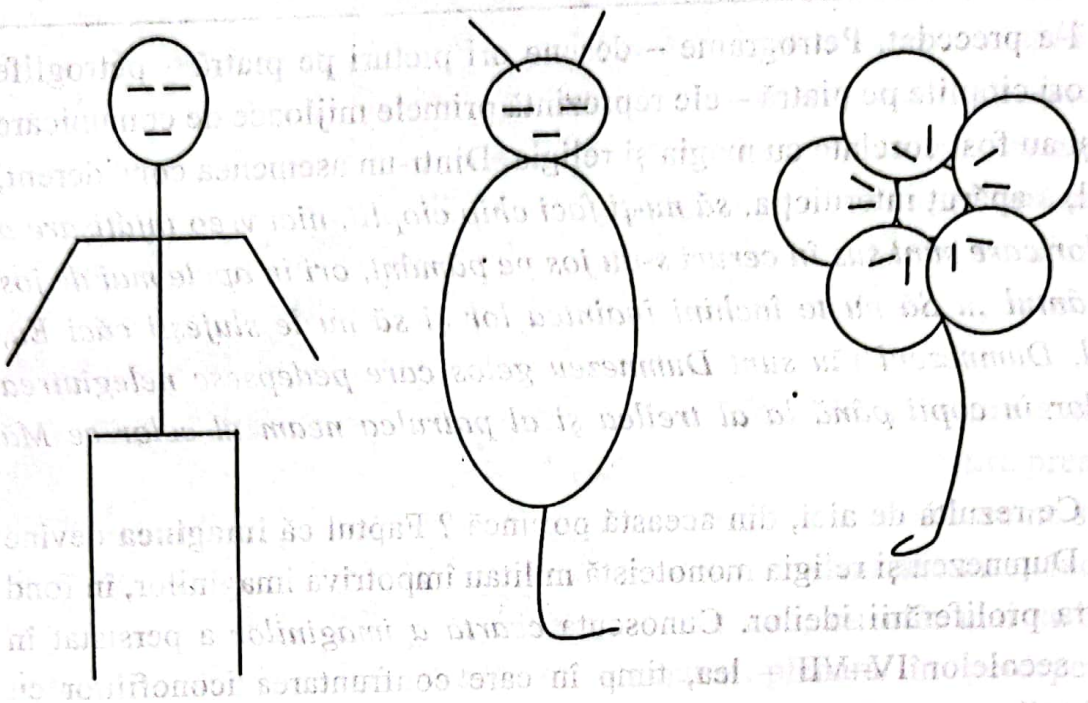


Fig. nr. 2

care, aproape ca în desenele primitive ale copiilor după ce au interiorizat cu precizie *schema corporală*, au concretizat-o schematic. Această imagine se realizează prin intermediul celei vizuale a propriului corp (cea dintâi) pe care copilul o desenează în oglindă, moment ce reprezintă stadiul fundamental al elaborării sale psihice şi al personalităţii lui – după cum au considerat M. Klein, H. Wallon, J. Lacan

Imaginea eului sau imaginea marcă poate însemna şi o trimitere la operaţiuni mentale, individuale sau colective care, spre deosebire de cele vizuale, stăruie asupra aspectelor esenţiale, generale şi universale în măsură să înlesnească identificarea şi recunoaşterea obiectului. Elaborarea ţine de psihologie, psihanaliză, matematică, pictură, teatru, drept etc. faptul s-a banalizat aşa de mult încât noţiunea a ajuns să fie întrebuinţată în diverse domenii şi contexte: *a lucra la imaginea şcolii* (întreprinderii, localităţii, judeţului, ţării), *la imaginea lui Popescu* sau a unei profesii, unui anumit tip de activitate (transport, comerţ, diplomatică). De aceea a devenit una din cele mai răspândite expresii din lexicul de marketing, diplomatic, concomitent, de publicitate, din domeniul comunicaţiilor sub toate formele lor: presă, televiziune ş.a.

Studierea imaginii, a umbla la imagine, eventual a o făuri, a o înlocui, a o substitui, constituie acţiuni primordiale menite să eficientizeze activitatea socială, economică, politică ş.a. În orice confruntare scria M. Mihăieş, redactorul revistei **Orizont**, Timişoara, *imaginea e totul*. De aceea considera el, aderarea la Uniunea

Scanned with CamScanner

Europeană, presupune personalităţi binecunoscute, care au deprins în ultimii ani ştiinţa comportamentului în saloanele internaţionale şi ar fi în măsură să ne reprezinte (Vl. Tismăneanu, M. Ungureanu, S. Antohi, D. Dăianu, S. Tănase, A. Cioroianu, C. Dobrescu). Personalităţi ca cele menţionate ori altele, *inşi de o inteligenţă scăpărătoare, în plus carismatici, ar putea umbla la imaginea noastră, fără teama că ar putea-o şifona.* Avem nevoie pentru imagine de asemenea oameni şi nu *tari în dosare, însă moi ca fularul în confruntările stilate, purtate pe viaţă şi pe moarte ce se vor da la Helsinki şi după*[81]. Proliferarea utilizării cuvântului nu trebuie să se repercuteze însă asupra proliferării imaginilor. Ştiinţifice, imaginile ajută la observarea şi interpretarea obiectelor şi fenomenelor, funcţionarea corpului omenesc şi a organelor sale (radiografia, tomografia, electrocardiograma, electroencefalograma, ecografia – în domeniul ştiinţelor biologice şi ale medicinei). Utilizarea microscopului, telescopului favorizează observarea şi apoi reproducerea în imagini microcosmice (molecule ori galaxii). În prezent, perfecţionarea instrumentelor permite evidenţierea prin substituire raţională a inobservabilului. Este cazul reprezentării vizuale a virusului S.I.D.A. ori explorarea interiorului unui organ în vederea efectuării unei intervenţii chirurgicale. Tehnici similare ori mai perfecţionate sunt folosite în industrie, domeniul nuclear, pentru explorarea spaţiului cosmic, antrenarea în simulator, de imponderabilitate, pentru a permite conducerea trenurilor de mare viteză, deopotrivă a avioanelor, navelor cosmice. În prezent se discută despre *noile imagini* de sinteză produse pe calculator care, în ultimii ani, sunt realizate la standarde noi (de la imaginea tridimensională la imaginea standard de cinema, pe 35 mm) care permite să fie proiectate pe marile ecrane. Jocurile video se pare că au banalizat imaginea de sinteză, deşi multe dintre ele permit vizualizarea unor fenomene greu de imaginat, evoluţia unei clone proprii într-un cadru virtual.

Convertirea imaginii concurează pe însuşi Proteu – eroul din Odiseea – care, putea lua orice formă dorea el: animal, plantă apă, foc etc. pentru a scăpa de acei care-l căutau pentru a-l întreba ceva cu privire la viitor (el avea şi darul profeţiei) – sau pe Zmeoaica ce metamorfoza totul din aceleaşi considerente.

Aşadar, **imaginea** este prin ea însăşi:

1.) începe acolo unde lipsesc cuvintele şi

2.) este adevărul, poate, chiar mai mult ca el.

[81] Mihăieş, M. – ***Un fular pentru Helsinki***, în România literară nr. 47, a XI-a, 1999, anul XXXII.

Scanned with CamScanner

Mesajul său pentru om, pentru spiritul său este *evidentul şi inefabilul*. Prin imagine ceea ce există devine pentru moment ceva diafan şi se dezvăluie prin autotransparenţă.

Imaginea dezvăluie, atrage, fascinează ... nu răpeşte, ea conduce spre **extazul existenţial** la care vorbele nu ne pot duce prea uşor. Imaginea este un moment de intraductibilă captaţie a conştiinţei noastre fără cuvinte ori pe deasupra şi dincolo de ele. Convinge prin singura-i prezenţă ca un parfum şi oferă posibilităţi şi rezultate. Fără vizibil (imagine) nu se poate ajunge la invizibil (raţiune).

Ştiinţa substituie vizibilului complicat, invizibilul simplu (J. Perin).

V. IMAGINEA ARTISTICĂ

După cum o urmăreşte M. Joly, imaginea artistică este eterogenă, fiindcă reuneşte şi coordonează într-un cadru

1.) diferite categorii de semne iconice, analogice;

2.) diverse tipuri de semne plastice: culoare, formă, compoziţie interioară, textură etc.;

3.) anumite semne lingvistice – limbaj verbal.

Ea este percepută ca semn analogic:

a.) şi o asemănare prea mare riscă să producă unele confuzii cu reprezentarea;

b.) după cum, uneori, ar putea duce la ilizibilitate.

Tablou concret, generalizat, realizat cu ajutorul ficţiunii, cu valoare estetică şi educativă, imaginea artistică este deosebit de prolifică. Analizată, ea poate fi denaturată, tocmai fiindcă arta, cadrul în care apare, nu ţine de domeniul intelectualului, ci mai mult al afectivului. Aidoma oricărei imagini şi cea artistică este purtătoare de mesaj – impus de autor, timpul în care a fost creată, locul şi circumstanţa. Semnificaţia sa este însă, în raport cu imaginea ştiinţifică, inexactă.

Codificată, decodificarea imaginii artistice necesită:

1). o pregătire prealabilă pentru a evita alterarea ei, eventual schimbarea dimensiunilor sale şi lipsa de profunzime, chiar dacă nu avem pretenţia de a fi exhaustivi în descifrarea ei;

Scanned with CamScanner

2). citirea directă a imaginii presupune: cultură generală şi specială, învăţare, acumulare de cunoştinţe, însuşirea unor deprinderi speciale, repetarea percepţiei, lecturii scriiturii;

3). deslușirea, fie şi numai în parte, a intenţionalităţii creatorului: lectorul nu ştie ce vrea autorul, cu atât mai mult cu cât, deseori, nici el nu stăpâneşte integral înţelesul mesajului operei, ci se apropie de scriitură, deopotrivă de autorul ei (cum este, când a creat-o, circumstanţe); percepătorul vizează semnificaţia semnificantului, niciodată ce a vrut autorul; comentariul, chiar al cititorului avizat, de profesie, poate favoriza apropierea de operă, dar nu permite descifrarea mesajului, semnificaţiilor plurale ale creaţiei, deoarece: poate împiedica gândirea lectorului, bara drumul, mai mult, impactul cu opera, substituirea comentariului operei; opaciza percepţia, împinge la pasivitate – acceptarea decodificării oferite de cititorul de profesie – criticul literar sau de artă.

Ca cititor – percepător – subiectul trebuie să studieze istoria operei - istoricul mesajului, apariţia, receptarea - deopotrivă să se ferească de lenea ori comoditatea de a-l descoperi şi pricepe el însuşi. Lectura se repetă. Fiecare lectură, în raport cu vârsta, pregătirea, cultura, dispoziţia sa este generatoare de interpretări diverse, îmbogăţite de la una la alta.

În orice situaţie, cu atât mai mult în impactul cu imaginea artistică, percepătorul trebuie să-şi reorganizeze informaţiile de teorie, istorie şi critică literară, lingvistice şi psihologice. În acest fel este posibilă abordarea holistică a imaginii artistice, a semnelor ce o constituie, *care aruncă cu totul o nouă perspectivă şi asupra intertextualităţii ori a transpoziţiei dintre diferite coduri verbale şi nonverbale, bazate, ca alte strategii decizionale deterministice sau aleatorii, pe o varietate de motivaţii şi judecăţi de valoare*[82]

Proliferarea nelimitată a semnelor nonverbale a pus şi pune în pericol idealurile şi valorile societăţii logocentrice, inclusiv imaginea artistică în general, şi cea literară, în special. În prezent, limbajele verbale, după cum s-a subliniat şi la cel de al VII-lea Congres al Societăţii Internaţionale de Studii Semiotice, desfăşurat în toamna acestui an (1999) la Dresda, nu mai funcţionează cum trebuie, deprinderile de a le folosi se pierd, iar preferinţa arătată clişeelor este în creştere, deoarece se citesc texte scurte, se dezvoltă o comunicare secvenţială, nonlineară care, deşi ar putea duce la pierderea structurilor lingvistice ca structuri de bază ale societăţii, menţine energiile cognitive prin integrarea vizualului, a kineticii şi a kinesteticului.

[82] Brâzeu, Pia – ***Postsemiotica,*** în România literară nr. 47, XI, 1999

Scanned with CamScanner

Consecinţele? limbajul corporal, precumpănitor gestual, cunoaşte o dezvoltare aparte. Astfel, el stabileşte legătura dintre tehnologie şi semantică, coordonat de un sistem semiotic global în care o producţie şi o percepţie bimodală a semnelor se bizuie atât pe mimetism cât şi pe iconicitate, atât pe universal, cât şi pe transcultural. Remarcabile sunt gesturile legate de obiecte – deschiderea unei sticle, pornirea unei maşini, vorbitul la telefon – mişcările instrumentale create spontan, dar şi convenţionalizate în mare măsură prin procese de generalizare şi metaforizare specifice fiecărei culturi. Din asemenea motive învăţământul activ va trebui să integreze experienţa "consumatoristă a vizualului şi a digitalului".

Şi, aşadar, după cum releva Umberto Eco, la reuniunea amintită chiar dacă semiotica nu ar folosi la nimic, ea ne învaţă cum să folosim semnele ca să ieşim la liman în cazul în care ne-am rătăci în deşertul informaţional al unor maşinării infernale ce au ajuns să ne domine viaţa[83].

VI. ARTA ESTE INTANGIBILĂ !

Corelată prioritar cu imaginea, opera de artă creează anumite greutăţi, deoarece:

1. – opera de artă este legată mai mult de expresie decât de comunicare,

2. – creaţia cuiva cu o aură mai mare ori mai mică, decodificarea ei implică mai multe greutăţi.

Colectivă, de cele mai multe ori anonimă, opera de artă a slujit la început, multă vreme, colectivităţii, religiei, magiei. De îndată ce autorul său a fost însă identificat în creatorul talentat, precoce, înzestrat cu o anumită putere, s-a apreciat că gândirea estetică este altfel şi nu poate fi redusă la gândirea verbală, ea revelează personalitatea creatorului, originalitatea sa cu deosebire. S-a crezut că, de fapt, domeniul artei este unic, inconfundabil şi că el poartă în sine ceva din misterul inefabil. Însuşi L. Blaga spunea că artistul este chemat să potenţeze taina, să-i reveleze misterul prin metafore revelatorii şi plasticizante în aşa fel încât să ajungă în final la revelaţii disimulate. Sunt, elocvente metaforele: ***lumină pentru intelectul raţional; lumină*** *– pentru intelectul extatic;* ***lumină*** *– pentru viaţă, societate, chiar cea fundamentală* ***corola*** *pentru mister.* În consecinţă,

[83] Brâzeu, P. – opera citată

Scanned with CamScanner

legitimitatea abordării operei, implicit a imaginii devine suspectă iar arta însăşi intangibilă.

Faţă în faţă cu opera, percepătorul-analist, nu se rezumă la lectura scriiturii, ci încearcă analiza sa: descompunerea, demontarea ei; analiza temeinică, minuţioasă care să nu anuleze plăcerea estetică, bucuria trăirii sale; aplecarea aupra creaţiei nu trebuie să blocheze spontaneitatea receptării sale; aposteriori, analiza poate spori plăcerea estetică şi comunicativă a poemului, *căci ea ascute spiritul de observaţie şi privirea, îmbogăţeşte cunoştinţele şi permite astfel obţinerea mai multor informaţii în vederea receptării spontane a operelor*[84]. Ignoranţa nu-i o condiţie a plăcerii, esenţa acesteia din urmă, ea constă în perceperea dublată de înţelegere, condiţii sine qua-non a receptării.

Preferinţa pentru analiză, cu deosebire, pedagogică are în vedere rezultatele, adică să releve că opera este limbaj specific, eterogen, altul faţă de realitate şi să evidenţieze instrumentele limbajului.

Înţelegând că imaginea artistică este compusă din semne diverse – lingvistic, plastic şi iconic – ea concură la alcătuirea unei semnificaţii globale: muzicalitatea limbii, culorile diverse (naţionale), specificul naţional.

Comunicare – opera transmite un mesaj – imaginea are în vedere expeditorul, mesajul, destinatarul, contextul, contactul şi codul, după cum reiese din schema ce urmează, elaborată de Roman Jakobson (fig. nr. 3)

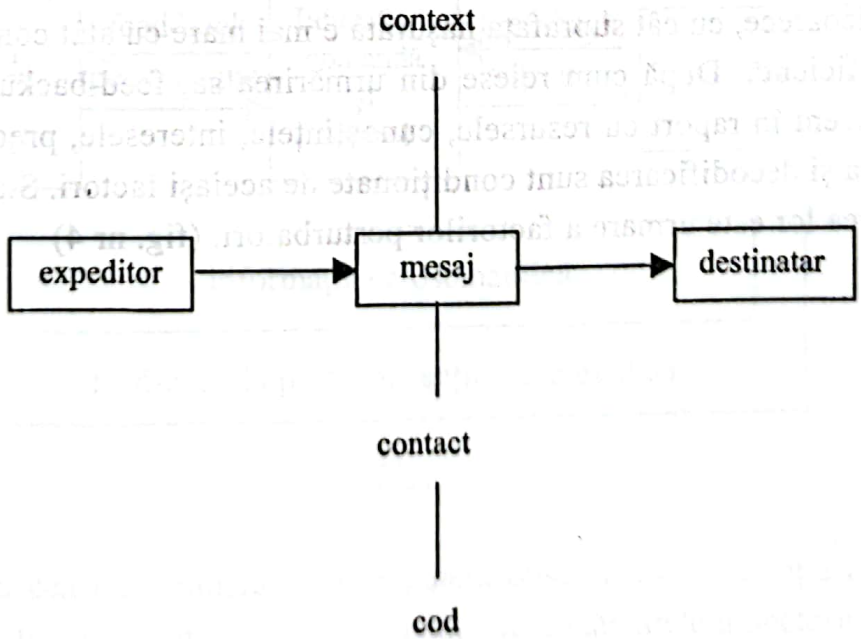


Fig. nr. 3

[84] Joly M. – opera citată

Scanned with CamScanner

Aşadar, orice mesaj presupune existenţa unui context, numit şi referent, spre care se face trimiterea, deopotrivă a unui cod măcar parţial comun expeditorului şi destinatarului, în plus mai sunt necesare un contact şi un canal fizic între protagonişti, care să permită stabilirea şi menţinerea comunicării. Factorii implicaţi în schema lui R. Jakobson generează fiecare, la rândul său, o funcţie intrinsecă limbajului după cum urmează: **expeditorul** – dă naştere funcţiei expresive, **destinatarul** – generează funcţia conativă şi relevă implicarea destinatarului în discurs pe care o relevă prin intrepretare, propoziţii imperative, exclamative, interogative, dubitative, hartative; **mesajul** – impune funcţia poetică – acţionează asupra mesajului însuşi manipulând latura perceptibilă (sonoritate, ritmul pentru limbă) – denotativă (cognitivă) sau referenţială – **funcţie a contextului** – concentrează conţinutul mesajului asupra a ceea ce tratează el (nici un mesaj nu-i doar denotativ, chiar dacă o pretinde, cazul limbajului ziaristico-ştiinţific); **contactul** – face posibilă apariţia funcţiei fatice – concretizează prin intermediul formelor ritualice: hallo?, atunci bine!, ei bine! - care folosesc la menţinerea contactului fizic dintre parteneri; **codul** – generează funcţia metalingvistică – şi vizează examinarea codului utilizat. Funcţiile limbajului verbal, cu deosebire, pot fi regăsite şi în alte limbaje, indiferent de natura lor.

Schema comunicării clasice, preponderent pedagogică, creaţie a lui Mayer-Eppler relevă rolul resurselor care, într-o mare măsură, favorizează dialogul, deoarece, cu cât suprafaţa haşurată e mai mare cu atât comunicarea este mai eficientă. După cum reiese din urmărirea sa, feed-backul este ori devine eficient în raport cu resursele, cunoştinţele, interesele, preocupările. Codificarea şi decodificarea sunt condiţionate de aceiaşi factori. Stânjenirea, împiedicarea lor este urmare a factorilor perturbatori. (fig. nr 4)

Scanned with CamScanner

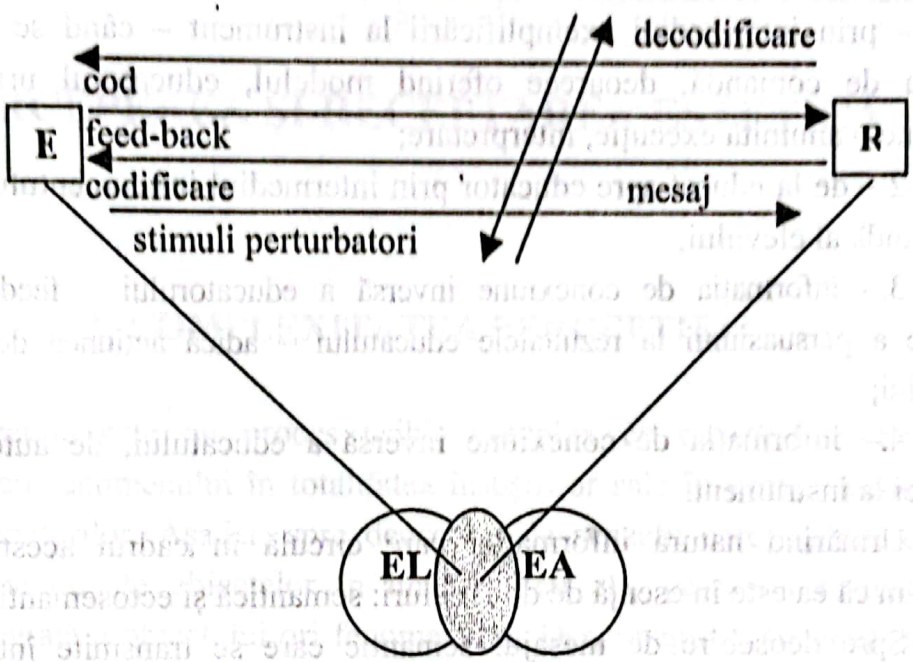


Fig. nr. 4

În cazul în care este vorba de învăţarea cântatului la un anumit instrument, sistemul informaţional este compus din trei subsisteme înlănţuite în sensul circulaţiei informaţiei, după cum reiese din următoarea schemă: (fig. nr. 5)

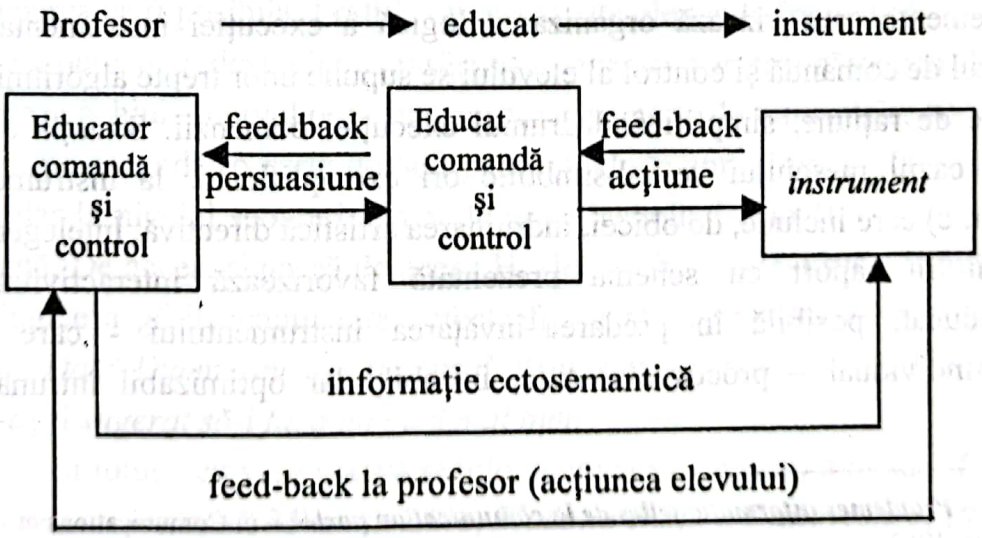


Fig. nr. 5

La cea mai sumară analiză putem observa că informaţia care circulă între educator şi educat, la un moment dat, are următoarele traiectorii posibile:

1.– de la educator spre educat în două direcţii:

a). – prin explicaţii verbale

Scanned with CamScanner

b). – prin intermediul exemplificării la instrument – când se exercită şi acţiunea de comandă, deoarece oferind modelul, educatorul urmăreşte să determine o anumită execuţie, interpretare;

2.– de la educat spre educator prin intermediul instrumentului – efectul de comandă al elevului;

3.– informaţia de conexiune inversă a educatorului – feed-backul de adaptare a persuasiunii la rezultatele educatului – adică acţiunea de control a educatului;

4.– informaţia de conexiune inversă a educatului, de autocontrol a execuţiei la instrument.

Urmărind natura informaţiei care circulă în cadrul acestui sistem, constatăm că ea este în esenţă de două feluri: semantică şi ectosemantică[85].

Spre deosebire de mesajul semantic care se transmite într-o formă codificată, aceea a limbajului verbal, mesajul ectosemantic se prezintă sub forma limbajului sonor al instrumentului sau a unor componente afective şi emoţionale exprimabile prin gesturi, simboluri, atitudini etc.

Interesant devine sistemul relativ autonom de comandă şi control. În situaţia mesajului verbal semantic al educatorului, putem stabili o corespondenţă directă între conţinutul acestuia şi acţiunea de comandă a educatului, informaţia conţine elemente care vizează organizarea logică a execuţiei instrumentale, fiindcă auzul de comandă şi control al elevului se supune unor trepte algoritmice determinate de raţiune, simplificând drumul execuţiei comenzii. Situaţia este diferită în cazul mesajului verbal-simbolic ori exemplificator la instrument (ectosemantic) care include, de obicei, îndrumarea artistică directivă. Înţelegerea comunicării în raport cu schema prezentată favorizează interactivitatea educator–educat, posibilă în predarea–învăţarea instrumentului - care se realizează individual – proces diacronic, instabil, dar optimizabil întruna.[86]

---

[85] Eppler, M. – ***Problémes informationelles de la comunication parlée*** – în Comunications et langages, Paris, 1963.

[86] Răducanu, M. D. – ***Metodica studiului şi predării pianului, E.D.P., Bucureşti, 1983***

Scanned with CamScanner

PERCEPEREA ŞI RECEPTAREA ESTETICĂ

I. COMPLEXITATEA PERCEPŢIEI

Percepţia este un proces psihic complex ce constă în reflectarea obiectului sau fenomenului în totalitatea însuşirilor sale în timpul acţiunii lor asupra analizatorilor. Aşadar, spre deosebire de senzaţii care oglindesc doar însuşiri disparate ale obiectelor în impactul cu ele, percepţia realizează o imagine integrală a obiectului ori fenomenului. Dar, imaginea sintetică pe care ne-o furnizează percepţia, rezultat al selecţiei, nu-i echivalentă cu o fotografiere fidelă a realităţii, nici în cazul analizatorului celui mai sensibil, ochiul.

Deosebit de sensibil, ochiul distinge aproape o jumătate de milion de culori şi nuanţe ale acestora. Reflectarea optimă este îngreunată de poluarea atmosferei. De aceea, de exemplu, nu putem distinge flacăra unei lumânări la aproape 30 de kilometri, chiar dacă în condiţii normale, fără nici o poluare, perceperea ar fi posibilă. Praful, vaporii şi alte elemente împiedică vizibilitatea, implicit percepţia, deşi tehnica însăşi nu cunoaşte aparate a căror sensibilitate să egalizeze ochiul – nervul optic are o mare capacitate de transmisie: 400 milioane de biţi pe secundă (o carte de 500 pagini include aproximativ 100 milioane de biţi), dar la nivelul scoarţei cerebrale pot fi asimilaţi cam 100 milioane biţi pe secundă. De aceea, sigur că de aceea H. Helmholtz (1821-1894), ctitorul opticii fiziologice a găsit nenumărate defecte fizice ale aparatului cel mai sensibil – ochiul: *Dacă Dumnezeu s-ar fi consultat cu mine* – spunea el – *când l-a făcut pe om i-aş fi sugerat să-i facă un ochi mai bun.*

Şi totuşi, cu vreo câteva secole înaintea sa, cel care a pictat ***Mona Lisa***, ***Fecioara cu pruncul***, ***Madona Litta***, ***Madona Benua***, ***Bunavestire***, ***Închinarea magilor***, ***Fecioara între stânci***, ***Cina cea de taină*** şi multe altele a arătat cum se pot vedea stelele, sub formă de puncte, fără strălucire în jur (Faptul este posibil, preciza el, dacă le priveşti printr-un mic orificiu făcut în vârful unui ac subţire şi ţinut foarte aproape de ochi. Aşa vei putea vedea stelele, deoarece prin acest orificiu pătrunde numai un mănunchi subţire de raze. Acesta trece prin partea centrală a cristalinului şi drept urmare se modifică structura sa radiară).

Scanned with CamScanner

Fazele realizării unei percepţii sunt: detecţia, discriminarea, identificarea şi interpretarea. În parcurgerea lor sunt implicate procesele senzoriale elementare şi cele raţionale. În ce măsură percepţia implică gândirea ne vom da seama dacă, de exemplu, ni se cere să recunoaştem un pastel, peisaj, sonatină, sonată, tors, stilul gotic ori baroc al unui edificiu, fără să stăpânim noţiunile respective. Perceperea lor, în consecinţă, va fi imposibilă. În cazul în care avem, totuşi, unele cunoştinţe şi noţiuni, vom recurge la comparaţie, analiză, sinteză, aşadar la unele operaţii ale gândirii, precumpănitor concrete. Sunt cunoscute cazurile patologice: **agnoziile**, când cei suferinzi, chiar dacă au analizatorii sănătoşi, nu recunosc obiectele de uz cotidian, mai mult nu vor şti să le utilizeze: foarfeca, acul de cusut ş.a.

În fine, în zilele noastre, percepţia nu mai este concepută doar ca o simplă înregistrare a realului, după cum nici ca o funcţie de înregistrare pasivă (M. Richelle). Ea se constituie din ceea ce este dat în mod direct de organele de simţ (sensibilitatea exteroceptivă) şi din percepţia imediată în obiect a unor calităţi cunoscute prin inferenţă: percep efortul halterofilului, deoarece pun în masa metalică pe care el o ridică propria mea sensibilitate proprioceptivă (tot aşa efortul unui instrumentist, al unui sculptor, pictor sau arhitect). Întotdeauna percepţia relevă raportul dintre subiect şi obiect care are trăsăturile sale imanente, însă eu (ca percepător) le percep cu subiectivitatea mea, în raport cu expectaţiile personale (floarea, livada, şcoala, teatrul etc.). *Sensibilitatea este direct proporţională cu interesele şi cunoştinţele percepătorului.* Una vede subiectul obişnuit şi alta specialistul într-o expoziţie de dalii, unde sunt expuse zeci de specii, după cum într-o sală de expoziţie – pictură, sculptură. Un grup de turişti, la Barcelona, în vizită la **Parcul Güel**, realizarea lui A. Gaudi, s-a divizat în câteva minute în arhitecţi şi ceilalţi, primii nu doar ochi şi urechi la cele spuse de ghid, ci preocupaţi să vadă, să perceapă cât mai bine, în plus preocupaţi să fotografieze şi să filmeze până la cele mai diverse detalii. Aceeaşi preocupare şi în faţa ansamblului monumental ***Sagrada Familia***, în bună parte opera aceluiaşi Gaudi, ori în faţa casei **Milá – La Pedrera** şi ea creaţia marelui arhitect spaniol. De ce oare? Pentru că cei în cauză aveau cunoştinţele indispensabile, noţiunile, ştiau care a fost aportul lui A. Gaudi la dezvoltarea şi impunerea arhitecturii. Într-un fel arhitectura constituia lumea lor, lume în care fiecare semn îşi avea semnificaţia sau semnificaţiile sale pentru fiecare dintre cei 5-6 arhitecţi. Volens-nolens suntem siliţi să recunoaştem că orice percepţie reprezintă o interpretare care implică personalitatea în totalitatea sa. Exemplul dat justifică această aserţiune şi ne îndreptăţeşte să relevăm că, mai mult decât un fenomen senzorial, percepţia este o

Scanned with CamScanner

conduită psihologică deosebit de complexă ce se raportează (importanța memoriei și a învățării) la un cadru de referință particular, elaborat în limitele experienței noastre personale și sociale (N. Sillamy).

Numai așa se explică de ce mebrii grupului turistic au fost grupați de fiecare dată, în două: specialiști și amatori în cazul impactului cu arhitectura. Situația s-a menținut și când am vizitat muzeele *Picasso*, de *Artă modernă, Prado* (Madrid) sau când am audiat concertele în sala de concerte a *Palatului Muzicii* ori în *Catedrala* din inima Barcelonei numai că, de fiecare dată specialiștii au fost alții, fapt ce s-a simțit pe tot parcursul excursiei. Așa se explică majoritatea opiniilor turiștilor, diferențele acestora sunt generate de faptul că percepțiile tuturor și ale fiecăruia sunt diferite, fiindcă sistemele de referință ale lor, ale oamenilor, în general, nu sunt identice (Dictionnaire de la Psychologie, Larousse).

II. PERCEPȚIA ESTETICĂ

După cum rezultă din cele prezentate până acum, percepția este înrâurită de procesele psihice în amsamblu, motivație și laturile personalității, cu deosebire de aptitudini și temperament. În toate cazurile contează foarte mult starea de pregătire, pentru că percepția incumbă vrând-nevrând și atitudinea ori după Oléron a adopta o atitudine înseamnă a adopta o metodă, un fel de a aborda un obiect sau un fenomen, nu neapărat pe plan real, deoarece noi acționăm și pe plan mental, inițiem acțiuni mentale, fapt ce influențează procesul perceptiv, cu atât mai mult când e vorba de percepția artistică.

Individul vede, aude, simte în general ceea ce îi trece prin fața ochilor, dacă vrea și de ce nu, dacă poate, deoarece

a.) mulți văd (aud, simt) dar puțini înțeleg,

b.) nu toți pot totul și fiecare poate în raport cu sine, psihismul său.

Frumusețea unei picturi, armonia unei compoziții, forma unui obiect, ansamblul unui text citit ori ascultat în interpretarea unui actor, nu ni se dezvăluie spontan, după cum nici trăirile, emoțiile, fiorii estetici nu sunt corolarul simplului impact cu ele hic et nunc. Foarte mulți dintre acei care cred că i-au perceput și eventual înțeles pe Eminescu, Grigorescu, Paciurea, Paul Constantinescu, eventual pe Rilke, Cézanne, Rodin, Chopin, Gaudi sau

Scanned with CamScanner

mesajele unor spectacole realiuzate pe baza operelor lui Aristofan, Caragiale, Gogol, Pirandello precum şi pe acelea ale unor actori ce joacă un anumit rol, Beligan, Cercel, Piersic, Caramitru şi atâţia alţii – pentru că impactul cu creaţiile (operele) lor i-au emoţionat, vor fi probabil surprinşi când îşi vor da seama cât de departe au rămas semnificaţiile semnificanţilor generatori de trăiri şi emoţii.

Perceperea estetico-emoţională şi totodată raţională a unei opere de artă înseamnă mult mai mult. Ea nu se reduce şi nici nu trebuie redusă la sesizarea semnificaţiilor sociale şi eventual estetice. Ce se întâmplă în cazul său? Subiectul contemplă realitatea, în cazul percepţiei artistice, opera indiferent de natura ei, o vede sau o ascultă, o simte cu inima şi mintea la un loc nu doar ca un ceva echivalent cu orice, oricare, ci ca ceva faţă de care trebuie să adopte o atitudine, să se implice efectiv în perceperea ei ca în final să poată contribui activ, creator la decodarea sa completă. Pentru a ajunge aici cel chemat să perceapă, deopotrivă să înţeleagă şi să se bucure, să se înalţe psihic şi spiritual trebuie ajutat, evident instruit şi educat.

Percepătorul trebuie învăţat şi deprins nu doar să privească, ci prioritar să vadă, nu doar să audă, ci şi să asculte. Nici Brâncuşi nu a fost înţeles când în sculpturile sale ***Poarta sărutului*** ori ***Sărutul*** au fost identificate cu prototipurile personajelor sale, după cum în ***Cina cea de taină*** a lui Leonardo da Vinci au fost identificaţi apostolii ori în opere ca: ***Baltagul, Fraţii Jderi; Neamul Şoimăreştilor*** ale lui M. Sadoveanu ştim coordonatele subiectului, chiar personajele care participă la desfăşurarea acţiunii într-un moment sau altul al subiectului (expoziţie, intrigă, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul). Opera de artă, indiferent de natura sa (literară, plastică, dramatică, arhitecturală, muzicală) ca obiect al percepţiei, dispune de virtuţi specifice, care nu ţin de domeniul naturii şi realităţii care le-a generat. Oricine poate spune orice despre o creaţie anume, oricine îşi poate exprima preferinţele, dar nu oricum, ci doar *în cunoştinţă de cauză*. Sigur că *e mai uşor să flatezi ignoranţa decât să te străduieşti să o desfiinţezi*[87]. Ori, continuă Victor Ernest Maşek, în momentul de faţă, suntem siliţi să constatăm că idealul de pictură al majorităţii publicului este fotografia în culori, în egală măsură ilustrata sau am completa noi idealul de film, telenovelele una mai sentimentală ca alta, idealul de sculptură diferite figuri artizanale, idealul de muzică oricare în afara muzicii clasice şi moderne simfonice, idealul de

[87] Müller, E. J. – ***Arta modernă***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970

Scanned with CamScanner

spectacol, cel mult un fel de ceea ce prezintă grupul Divertis, idealul de concert, cel mult şi doar la ţară, cel de muzică populară ş.a.m.d. Fără iniţierea percepătorului nu este posibil *dialogul civilizat cu arta*. Cine nu ştie să vadă şi să audă, să simtă creaţia în toată complexitatea ei, acela rămâne orb, surd şi insensibil faţă-n faţă cu opera. Percepătorul e dator să stăpânească limbajul artelor – cuvântul, culoarea, sunetul, materialul, natura sa, ritmul şi mişcarea etc. – pentru ca să poată intra în dialog cu ele, evident nu concomitent, ci consecutiv şi după circumstanţe.

Realitatea pe care o construieşte artistul cu coerenţa inerentă ei, aruncă o punte peste abisuri, corelează universul obiectiv cu cel subiectiv, permite — la tensiunea incandescentă a emoţiei estetice – o lucidă comprehensiune a destinului uman, sursă de echilibru şi o sursă de autodepăşire a omului în unitatea facultăţilor sale afective, de sensibilitate, raţionale, conative şi de acţiune. Arta este o permanenţă umană[88].

Aşadar, tocmai de aceea, perceperea ei reprezintă o acţiune grea, niciodată încheiată, deoarece perceperea totală (niciodată posibilă) ar anula existenţa operei nu neapărat ca obiect al percepţiei, ci ca valoare estetică. Ca în cazul oricărei percepţii şi în acela al percepţiei artistice, percepătorul nu trebuie să perceapă toate detaliile cu atât mai mult cu cât nu toate au aceeaşi importanţă. Perceperea albastrului sau rozului în cazul lui Picasso, ochilor în cazul lui Tonitza, propensiunii spre natură, acurateţea limbajului, cuvântul - tropul ori figura de sintaxă poetică – în cazul poeziei eminesciene, tendinţa de simplificare în măsură să complice mesajul, materialul utilizat, soclul – în cazul lui C. Brâncuşi; impetuozitatea, rigoarea şi explozia psihică, mişcarea, avântul – în situaţia lui Beethoven, tonul uniform, deşi nuanţat, afişarea unui orgoliu, cursivitate – în cazul lui R. Beligan ş.a.m.d. Asemenea trăsături caracteristice sunt denumite în psihologie drept **indici de recunoaştere** primordiali în realizarea perceperii estetice. Spre deosebire de percepţia obişnuită ce se impune printr-o **constantă**, percepţia estetică variază în raport cu momentul în care se realizează, vârsta, sexul, nivelul de instrucţie şi educaţie. Ea este **variabilă**, şi chiar dacă semnificanţii sunt aceiaşi, constanţi, semnificaţiile variază în funcţie de factorii menţionaţi cărora li se adaugă starea de percepţie, disponibilitatea de a o efectua acum şi aici. Asemenea aspecte şi altele cum sunt urmarea faptului că imaginea artistică în ansamblu nu-i una oarecare, ci una de **reconstrucţie a realului** în raport cu posibilităţile

[88] Huyghe, R.– ***Puterea imaginii***, Prefaţă la Grünberg, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1971

Scanned with CamScanner

şi disponibilităţile artistului. În literatura română, de pildă, T. Arghezi reconstruieşte *slova de foc* (zdrenţe, îndemnuri pentru vite, bube, venin, mucigai, noroi) prin sublimare în *slova făurită* (cuvinte potrivite, versuri, icoane, muguri, coroane, Dumnezeu de piatră) căreia-i dă durată prin unirea lor *împerecheate-n carte se mărită* într-o unitate de monolit, indestructibilă: *ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte*. O atare operă, rod al sublimării este scrisă *cu sapa* devenită condei, înmuiat în călimară, de fapt *în brazdă*, în aşa fel încât realul care i-a dat naştere ajunge să nu mai fie identificat *robul a scris-o, domnul o citeşte / făr-a cunoaşte că-n adâncul ei / zace mânia bunilor mei*. Exemplul relevă pregnant cum se ajunge de la perceptiv la imagine şi cum ajunge să fie percepută cea din urmă. Ea nu-i dată, ci creată. Ea este creaţia omului care pornind de la realitatea complexă pe care o reflectă din dorinţa-i ardentă de a releva necesitatea modificării sale în ceea ce creatorul său visează şi gândeşte, gândeşte şi visează o lume pe măsura sa. Numai arta creează o a treia realitate independentă de primele două pe care le uneşte – dar care le reflectă egal şi pe una şi pe cealaltă păstrându-le autonomia (realitatea şi realitatea umană). Din asemenea motive, *opera de artă este o reflectare a omului, ... este o proiecţie a lui, înregistrarea lui vizibilă sub forma unei imagini; ea nu trăieşte decât prin caracterele lui şi prin expresia caracterelor lui; nu este făcută decât pentru a răspunde dorinţelor, obsesiilor şi nevoilor lui. Este umană nu numai pentru că a fost inventată de om, ci pentru că nu există decât prin puterea omului* (René Huyghe).

De aici greutatea de a o percepe, pricepe şi recepta, fiindcă ea, oricât de realistă ar fi, este, în ultimă instanţă urmarea imaginaţiei şi gândirii creatorului de ieri şi de astăzi care, după cum spunea U. Eco a urmărit şi, cu deosebire artistul contemporan, urmăreşte *o ruptură intenţionată a legilor de evidenţă şi probabilitate care guvernează discursul comun* din dorinţa de a transfera percepţia şi atenţia de pe conţinutul comunicat pe modalitatea comunicării, printr-o utilizare nouă a limbajului unei arte sau alteia şi o logică surpriză, la care să nu te aştepţi. Creaţia artistică se întemeiază, prin urmare, pe o viziune proiectivă, în care contururile apar desluşit, întrucât idealul reprezintă ipostaza conştientizată a aspiraţiei sau a dorinţei încă nebuloase. Ea presupune selecţie, deoarece opera de artă nu a fost, nu este şi nu trebuie să ajungă o simplă fotografie a realului, ci o ţesătură nouă, o structură insolită, în fine o compoziţie ale cărei elemente componente au fost în aşa fel alese încât să fie caracteristice, elocvente. Aceasta nu exclude însă detaliul, nu o dată insignifiant, dar semnificativ şi expresiv. Operaţia nu este uşoară, cu atât mai

Scanned with CamScanner

mult cu cât creatorii de artă şi cititorii de profesie nu au prea făcut-o. Aşa, de exemplu, percepătorul unei opere de artă ştie că în calea iubirii plenitudinare se interpun gelozia, familia, de regulă soacrele, una ori alta, bariere sociale, etnice etc. Amănuntele scapă dar, nu şi marilor artişti: Kundera surprinde într-o secvenţă un tânăr care pierde o femeie, deoarece îi este ruşine de propria sa lenjerie ceea ce se întâmplă într-un caz similar, de data aceasta unei femei, în romanul H. Papadat-Bengescu, ***Femeia în faţa oglinzii***. Predilecţia pentru detaliu se subordonează căutării insolitului, originalităţii cum se oglindeşte ea în creaţiile lui Ion Barbu (***După melci***), Ion Ţuculescu (***Legendă, Ţărm roşu, Pasărea furtunii, Privirea culorilor***), Constantin Brâncuşi (***Cocoşul salutând soarele, Cumineţenia pământului, Şeful, Domnişoara Pogany***), Sigismund Toduţa sau Paul Constantinescu (***Pasacaglia***, respectiv ***Tocata***) ca să nu menţionăm decât doar câteva.

Tocmai din asemenea motive perceperea operei de artă este greu de realizat. Niciodată însă imposibil, dacă percepătorul va şti să distingă individualul de general, amănuntele de ceea ce este caracteristic, normalul, seriosul şi folositorul de nenormal, neserios, nefolositor.

Revine aici schema procesului comunicării la care ne-am mai referit, deoarece sistemul de semne la care recurge artistul în structurarea mesajului este mult mai bogat (intervin aici talentul, experienţa, pregătirea şi altele) decât cel al percepătorului chemat în continuare să înţeleagă şi să recepteze, adică să decodifice ceea ce a codificat artistul.

Percepătorul nu poate ajunge singur şi accidental la operă. Drumul spre ea reclamă efort, reveniri menite să înlăture entropia elementelor ce o alcătuiesc, proces început de altfel de creator care întreprinde ordonarea şi structurarea elementelor şi faptelor îngrămădite în haosul subiectivităţii sale înr-altele noi (V. E. Maşek). *Ceea ce nu văd oamenii văd eu* (A. Bordenache), *ceea ce nu aud ei aud eu* (S. Toduţă), *ceea ce nu simt ei simt eu* (N. Stănescu). Acest ceva, corolarul eforturilor artistului care realizează percepţia primară reordonând ori restructurând, reprezintă opera de artă, niciodată totală, deoarece datoria percepătorului său este de a continua, în raport cu posibilităţile şi disponibilităţile în vederea integrării mesajului *într-un sistem de referinţă propriu-zis*. Oprindu-se asupra acestui proces, adică al perceperii şi receptării, Paul Valèry declara: *Scriu jumătate dintr-un poem, iar lectorul*

Scanned with CamScanner

său o scrie pe cealaltă ceea ce Umberto Eco numea *deschiderea de gradul întâi*, condiţie sui-generis a *oricărui consum estetic*[89].

Iată, aşadar, finalitatea percepţiei sesizată de U. Eco: *o operă de artă, formă închegată şi închisă în perfecţiunea sa de organism perfect dimensionat, este concomitent deschisă, pentru că oferă posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca singularitatea ei cu neputinţă de reprodus, să fie prin aceasta lezată. Orice consum devine astfel, o interpretare şi o execuţie, întrucât în orice consum opera retrăieşte într-o perspectivă originală*[90].

Aşadar, percepătorul nu mai este unul pasiv, fiindcă el vede, ascultă, simte, în final cu inima şi mintea la un loc, în raport cu sine – cu ceea ce este sau nu este la un moment dat din punct de vedere al factorilor care au acţionat asupra devenirii sale: ereditate, mediu, educaţie şi autoeducaţie – multitudinea stimulilor care l-au provocat, angajându-l activ şi efectiv în percepţie – aceasta întotdeauna subordonată cunoaşterii, deoarece niciodată subiectul nu percepe ca să perceapă, fie că e vorba despre creator, fie că este vorba despre lector în sensul cel mai larg, acţiunea nici a unuia nici a altuia nu a fost şi nu poate fi redusă la un scop în sine.

Dezvoltarea cercetărilor asupra percepţiei vizuale şi auditive a suscitat, în ultimii ani, reflecţii noi asupra efectului hedonist al proprietăţilor structurante ale operei de artă. Continuate mai cu seamă în Franţa de R. Francès (1979)[91] cu privire la muzică şi de F. Molnar cu privire la pictură în contextul teoretic propus de D. Berlyne (1971) ale cărui studii constituie o contribuţie aparte la dezvoltarea psihologiei artei.

Pentru aceasta, percepţia estetică porneşte de la o explorare diversă, nedirijată spre un scop, în desfăşurarea căreia interesul este stârnit de aşa numitele **elemente de conflict perceptiv**. Noutatea, complexitatea structurărilor realităţii efectuate de creator, în egală măsură o anumită ambiguitate, rezultat al limbajului specific unei arte ori alteia sunt tot atâtea variabile corelative a căror prezenţă reprezintă un potenţial de activare.[92]

Cu cât numărul variabilelor este mai mare cu atât, în mod normal, dorinţa subiectului de a percepe ar trebui să fie mai mare. În realitate nu-i chiar aşa, deoarece lectorul în formare, fără motivaţie, abandonează percepţia,

[89] Eco Umberto – ***Opera deschisă***, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
[90] Eco Umberto – opera citată
[91] Francès R. – ***Psychologie de l'art et de l'esthétique***, P.U.F., Paris, 1979
[92] Berlyne D – ***Aesthetics and Psychologye***, Appleton Century Crafts, New York

Scanned with CamScanner

lectura cu atât mai mult, oprindu-se aici, împotmolindu-se, fapt pentru care el nu va mai ajunge la înţelegerea şi receptarea operei.

III. RECEPTAREA ESTETICĂ

Emoţională şi raţională, receptarea încununează percepţia în raport cu care există, după cum a reieşit din abordarea problemei în capitolele anterioare. În fond, opera are, întotdeauna, o valoare ce se constituie

1. ca produs al creaţiei şi, deopotrivă,
2. ca sinteză a receptării sale de către percepător.

Diacronic au loc anumite **mutaţii** pe care Lucian Blaga le-a numit **funcţionale** în sensul unui transfer posibil dintr-o sferă în alta sau chiar să le excludă în teritoriul axiologicului. Aşa se întâmpla acum la a doua sau a treia lectură a operelor artiştilor care au activat după al doilea război mondial. Încercările unor istorici şi critici literari sau de artă sunt relevante. Volumul Anei Selejan ***Literatura în totalitarism***[93] (1957-1958) demonstrează cu acribie producerea unor atare mutaţii. Astfel, la momentul potrivit, I. Vitner celebra rondelurile lui Cicerone Theodorescu, după cum urmează: *ideea de la care au pornit rondelurile mi se pare excelentă. Creatorul lor ia o formă poetică fixă, specifică feudalităţii (...) şi toarnă în tiparul ei ritmic spiritualitatea socialistă (...). Dintr-o pornire de umanism socialist poetul a luat condeiul, nu spada. El este îndreptat nu împotriva duşmanilor amari, ci a Oblomovilor, a celor rămaşi în coadă, a purtătorilor tuturor rămăşiţelor mentalităţii burgheze (...). Din mulţimea caracterizărilor morale, cuprinse în rondeluri, se ridică fierbinte elogiul închinat eticii socialiste, din partea celuia care cândva a rătăcit dramatic prin nesfârşite spaţii glaciare:*

Să nu te uiţi cu ochi de gheaţă
La om, la munca lui, la tot ...
Nu-i preşul tău şi nu-i un ciot,
Nici nu-i maşină fără viaţă (...)

Aceleaşi versuri recitate de un contemporan dobândesc mutaţii noi şi percepătorul este tentat să le înţeleagă altfel ca I. Vitner şi evident să le recepteze în consecinţă. Valoarea lor este volens-nolens alta ca de fapt a

[93] Selejan Ana – ***Literatura în totalitarism***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1999

Scanned with CamScanner

majorității rondelurilor. Amintiți-vă de felul în care a fost receptat poemul lui A. Mureşan, ***Un răsunet***. Favorabil la început (1878), în perioada interbelică, versurile sale au slujit propagandei profasciste, naționaliste şi xenofobe. După al doilea război mondial, lectura sa, textul însuşi au fost interzise. Interdicția a durat până aproape de 1971, după care scriitura e reluată, axiologia ei este alta, nu însă completă. În anul 1989 poezia devine imnul celor care nu mai pot îndura silnicia socialist-comunistă. Aşadar o nouă lectură, altă valoare ca într-un timp relativ scurt să devină Imnul de Stat al României. Mutația a fost totală.

Situația a fost aceeaşi şi în cazul celorlalte arte. Să ne amintim că spectacolul Municipalului bucureştean cu piesa-comedie a lui N. Gogol, ***Revizorul***, a ajuns să fie suspendat, chiar interzis ori cel realizat pe baza piesei lui Virgil Stoenescu după ***Alexandru Lăpuşneanul*** a fost suspectat ca atentat la personalitatea conducătorului Partidului Comunist. Picturile lui Sabin Bălaşa – pictor deosebit de productiv, autor şi al unor opere comandate dată fiind valoarea sa atunci greu contestabilă – imediat după 1989 au fost puse sub semnul întrebării. Dar, percepute şi receptate corespunzător, la vremea lor, ele au fost supuse unei percepții noi, restabilindu-li-se, se pare, valoarea intrinsecă.

Dacă avem în vedere creațile lui G. Enescu, C. Brâncuşi, E. Ionescu, E. Cioran, P. Goma, P. Dumitriu, P. Neagoe ş.a. ca să nu amintim decât o parte din reprezentanții diasporei române, acestea, în cea mai mare parte, au fost trecute pe linie moartă, chiar dacă nu au fost interzise. Doar moartea autorilor i-a readus în atenția percepătorilor, pe unii dintre ei. Faptul relevă cum s-a realizat perceperea şi receptarea, ce influențe poate avea mediul social supra procesului în discuție.

În realitate receptarea reprezintă un act individual. Ea angajează:

a) capacitate de percepere şi
b) pricepere, în egală măsură,
c) conştiința fiecăruia – dar, după cum a rezultat din cele afirmate mai sus ea tinde să devină un act social. Acesta incumbă:

1.– **oferta** – totalitatea operelor pe care societatea le pune la dispoziția percepătorilor fortuit sau organizat. Ea este în funcție de difuzarea influențată de canalul prin care se face, de condițiile de multiplicare, tipărire, expunere, reproducere, execuția ce i se asigură[94]. Mai apare în cazul ofertei şi problema

[94] Pascadi, I. – ***Receptarea***, în ***Arta de la A la Z***, Ed. Junimea, Iaşi, 1978

Scanned with CamScanner

conservării – unele creaţii sunt imperisabile în timp ce altele devin perisabile. Oricum, oferta trebuie să aibă în vedere toate aceste condiţii şi altele;

2.– **percepţia** – are loc în timpul contactului cu arta, creaţia. Ea presupune:

a). impactul senzorial;
b). reacţia afectivă,
c). emoţia estetică,
d). evaluarea
e). comparaţia,
f). asociaţiile şi diferenţierile,
g). ierarhizarea în cadrul valorilor individului.

Întotdeauna percepţia se impune a fi estetico-emoţională şi raţională, ea este înrâurită de "fluxul de opinie" in care se realizează: susţinerea şi contestarea valorii.

3.- **asimilarea** – necesită o veritabilă trăire din partea percepătorului atât la nivel

a). estetico-emoţional şi

b). raţional – care permit conştientizarea trăirilor, adecvarea la cerinţele intime ale fiecăruia; ea nu trebuie identificată cu masificarea preferinţelor, gusturilor şi atitudinilor *de gustibus diputandum*;

4.– **atitudinea** – corolar al asimilării, ea constă în adoptarea unei poziţii faţă de creaţie, respectiv artă; în fapt, arta se dovedeşte a răspunde unor cerinţe şi interese determinate ale oamenilor, caracterul său de joc este în fond "calul troian" prin care intră deseori în cetatea spiritului, iar "gratuitatea" ei se dovedeşte a nu fi altceva decât modul particular în care arta devine socialmente necesară şi utilă;

5.– **comportamentul** – suita reacţiilor, urmarea impactului cu arta care, treptat, devin deprinderi, obişnuinţe, convingeri, moduri de a acţiona, de a gândi şi de a simţi. Idealului **homo aestheticus** nu înseamnă instaurarea hegemoniei esteticului, ci doar un adjuvant foarte bun implicat în formarea omului, educaţia sa. Din **homo faber** care a fost individul la început, acesta a devenit, ar fi ideal să ajungă **homo sapiens, aestimans, significans** alături de care îşi va face loc **homo aestheticus**[95] **şi homo viator.**

Dar, estetizarea vieţii nu trebuie înţeleasă ca o decorare a ei, ca o ornamentaţie exterioară, ci ca un alt mod de a privi, înţelege şi trăi. Pentru a

[95] Pascadi, I. – opera citată

Scanned with CamScanner

ajunge aici omul, oamenii au nevoie de răgaz, loisir, disponibilitate spirituală care să le permită impactul cu arta. Pregătiți în acest sens cu minuțiozitate, deprinși să perceapă, să priceapă și să recepteze opera de artă, în raport cu specificul său, contactul cu arta, în general, duce în final la înfrumusețarea vieții, la înțelegerea sa comprehensivă spre binele omului și al semenilor săi, aici pe Terra.

Scanned with CamScanner

PSIHOLOGIA KITSCH-ULUI

I. KITSCH-UL FENOMEN AL PSEUDOARTEI

1. Accesoriu al vieţii moderne

Încă din secolul trecut, Fr. Schlegel (1772-1829) releva că *pretutindeni unde masele sunt pătrunse de cultură adevărată se iveşte o artă vulgară, care ignoră orice altă atracţie în afară de sexualitate lubrică*[96]. Aşadar *arta vulgară, frumuseţe deplasată*[97], *artă surogat, pseudoartă* – sintagme întrebuinţate pentru a desemna arta de prost gust, în general, care, la un moment dat, au fost substituite lexemului **kitsch** – variantă germanizată a cuvântului englezesc **sketch**, cu sensul de schematism, ceva neterminat.

Mai puţin cunoscut în limba engleză sau franceză, cuvântul **Kitsch**, **Kitschen** este bine cunoscut în limba germană, unde înseamnă *ceva de mântuială* ori *a transforma mobila veche*. În cadrul aceleaşi limbi este utilizat şi un alt lexem, **verkitschen** cu sensul de *a degrada, a poci, a măslui*, chiar a vinde cuiva altceva în locul obiectului dorit. Concomitent, în limbile de circulaţie: engleză – **bestseller**, ceea ce nu-i acelaşi lucru sau de **comics**, care înseamnă roman în imagini; franceză – **pastiche**; italiană – **artă de bâlci** sau şablon, cârpeală artistică. Între timp, **kitsch** a ajuns să semnifice ceva de mântuială, fuşereală. Din punct de vedere semantic, el nu-i privit ca:

a) fenomen denotativ, explicit, ci
b) ca un conotativ, intuitiv subtil şi, totodată ca
c) un fenomen estetic latent.

În fond, orice obiect din preajma noastră, din realitatea ce ne înconjoară poate deveni kitsch, concomitent expresia a ceva, un semn purtător de semnificaţii. Rezultat al eliberării sentimentelor, a drepturilor şi a economiei, el apare ca substitut a ceva. Artificial, confecţionat de om din material plastic, oţel, sticlă, fier – întotdeauna ca înlocuitori a altceva – prin urmare obiecte factice ce revelează atitudinea individului şi, în

[96] Hermann Istvan – ***Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei***, Ed. Politică, Bucureşti, 1973
[97] Blaga Lucian – ***Artă şi valoare***, 1939

Scanned with CamScanner

acelaşi timp, a societăţii. Înfloritor, la sfârşitul secolului al XIX-lea, el a devenit în veacul nostru un fenomen de masă.

2. Cultură şi creaţie

Omul este o fiinţă culturală. Devine astfel datorită educaţiei care este definită drept procesul de transmitere a culturii şi realizarea adaptării. Mediul său este cultural, chiar atunci când suntem tentaţi să-l considerăm natural, deoarece el este supus de om culturalizării. Adaptarea individului este activă, el nu aşteaptă, ci acţionează: *omul nu aşteaptă daruri de la natură, ci i le smulge* şi cultura este semnul cel mai important al atitudinii sale active, preponderent creatoare. Să încercăm să ne amintim sensul câtorva verbe implicate frecvent ori de câte ori vorbim despre cultură şi creaţie:

a). *a crea* = a imagina din nou, a imagina ceva ce nu a mai fost ca rezultat al iniţiativei şi invenţiei artistului, omului de ştiinţă, intelectului, creatorului de forme, de mesaje;

b). *a reifica* = a concretiza, a materializa, de regulă, o idee;

c). *a produce* = a copia mai mult ori mai puţin automatizat un model existent – cu implicarea din ce în ce mai redusă a omului, pe cale de a fi eliminat prin automatizare din ce în ce mai arierat (alienat) de sarcina sa, mereu mai uşoară[98].

3. Omul şi lucrurile

Kitsch-ul este consecinţa reificării unei idei, deci este real, rodul unei evaluări estetice care interverteşte chiar esteticul. Ca un existent – obiect, creaţie – el are un efect estetic, mai precis pseudoestetic calculat, dacă nu conştient, în orice caz inconştient, baza lui fiind psihologia care se sprijină pe publicul larg, în timp ce însăilarea se ajustează, fie la gustul clientului, fie la acela real ori închipuit, dar aristocratic al unei pături extrem de restrânse. Lucrare de duzină, fenomenul kitsch se bazează pe o activitate de consum care produce doar pentru a consuma şi creează pentru a produce. Filozofia şi ulterior psihologia sugerează o serie de relaţii ale omului cu mediu şi obiectele ce-l alcătuiesc:

a). – **apropierea obiectului**, dreptul de a-l consuma până la capăt, ceea ce latinii exprimau prin sintagmă ori dictonul *jus uti et abuti* – principiu preluat şi promovat până astăzi, care atestă dreptul de a folosi şi consuma până la capăt;

[98] Marcu, Fl., Maneca, C. – ***Dicţionar de neologisme***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1978

Scanned with CamScanner

b). - **fetişizarea** – falsificarea obiectului este practicată prioritar de către colecţionari;

c). – **inserarea** – obiectul este integrat unui ansamblu, de obicei mediului în care îşi desfăşoară activitatea sub formă de décor;

d). – **estetismul** – aspectul ce însufleţeşte obiectul, deopotrivă pe amatorul de artă care colecţionează obiectul pe considerentul că acesta este frumos;

e). – **consumul accelerat** – de regulă obiectele – kitsch-ul este predestinat consumului imediat;

f). – **alienarea posesivă** – transformă individul într-un prizonier continuu al obiectelor kitsch.

În raport cu ele se naşte de-a lungul anilor, în timp, şi atitudinea kitsch specifică omului invadat de obiectele de toate felurile care i se prezintă în special ca artă.

Natura autentică a kitsch-ului nu-i suficientă pentru a-l cerceta în profunzime, adică formele artistice împrumutate, ci e nevoie să avem în vedere fenomenul în ansamblu. Unii specialişti l-au considerat imanent naturii, în timp ce alţii afirmă categoric că natura nu creează niciodată kitsch, fiindcă el este produsul societăţii, omului care se identifică, aproape integral, cu el. Psihologul rus Leontiev obişnuia să nareze povestea actorului din Texas care şi-a jucat rolul de intrigant cu atâta naturaleţe, încât un spectator din sală indignat de faptele sale şi-a scos revolverul şi l-a împuşcat, iar apoi s-a sinucis. Concetăţenii le-au ridicat câte o statuie cu inscripţia: ***Celui mai bun actor*** şi, respectiv ***Celui mai bun spectator.*** Remarca lui Leontiev este elocventă: *cele două monumente funerare s-ar fi impus a fi înălţate în memoria celui mai prost actor şi celui mai prost spectator, deoarece un efect atât de mare nu poate avea decât kitsch-ul şi numai o.receptare tipică de kitsch face posibilă interpretarea tuturor rolurilor*[99]. Caracterul kitsch, aşadar, nu se manifestă, după cum v-aţi putut da seama, prin absenţa personalităţii, ci prin aceea că una ori alta dintre tendinţele sociale uniformizează integral caracterele. Actorul nu-i un *actor*, ci un actor care nu se manifestă conform caracterului său, ci aşa cum i se cere unui actor, de asemenea spectatorului. Atât unul cât şi altul revelează sclifoseală, fiindcă în omul-kitsch nu există nici urmă de trăiri, emoţii şi afecte verosimile, sentimente şi pasiuni. Aşadar, conchide Hermann Istvan *omul-kitsch ori este copleşit de fericire, ori se împotmoleşte iremediabil în nefericire, în nici un caz însă realitatea vieţii,*

[99] Istvan H.– ***Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei***, Ed. Politică, Bucureşti, 1973

Scanned with CamScanner

acceptarea situațiilor reale nu-l fac să trăiască evenimentele. Iată de ce se transformă opera a cărei temă este omul-kitsch fie în tânguire, fie în exaltare[100].

II. PENETRAREA KITSCH-ULUI ÎN VIAȚĂ

Creat de alții – multiplicat, obiectul-kitsch este copiat la nesfârșire după un model inițial ca un surogat menit să înlocuiască produsul a cărui etichetă o poartă. De îndată ce a fost descoperit, calitatea sa inferioară stârnește disprețul și respingerea. Sunt cunoscute pe această coordonată cazurile unor produse alimentare surogat – înlocuitor de cafea, de unt, icre negre – precum și unor articole de îmbrăcăminte sau încălțăminte realizate pe baza tehnicilor surogatului. Dacă aici situația este, într-un fel acceptată, surogatele culturale au creat și creează probleme.

Kitsch-ul se dorește întotdeauna a fi un purtător de cultură, un semn ce semnifică ceva, poartă în el o anumită semnificație. Vândut la preț unic kitsch-ul este căutat cu persuasiune și utilizat pentru împodobirea mediului, prioritar a interioarelor. *El este opus simplității: orice fel de artă are în ea un sâmbure de inutilitate și trăiește prin trecerea timpului.* În concluzie, kitsch-ul este văzut ca o artă cu toate consecințele ce decurg de aici. Funcția sa este asociată, adăugată la cea fundamentală a obiectului ca atare, deoarece cea de întrebuințare nu-i mai servește la altceva, ci numai ca simplu pretext – tocmai pentru că ocupă un loc în casă, cu titlu de obiect decorativ în display-ul mediului cotidian (display – expoziție, manifestare, etalare, de obicei vulgară):

- obiectul nichelat,
- fierul forjat,
- lucrul aurit sau argintat.

Așadar, dânsul nu-și justifică rostul în mod rațional, conține un grad înalt de gratuitate și de joc care îi conferă un fel de universalitate eterogenă și, deopotrivă, ideea artei *ieftine*. Nimic din farmecul intim, corolar al impactului cu arta adecvată, nu poate fi obținut la nivelul copiei realizată la scară industrială. Această se datorează, prioritar, multiplicității câmpurilor de percepție în care se întâlnește kitsch-ul ca factor perceptiv și ca atitudine spirituală: în artele vizuale, muzică, literatură, deoportivă marcat în arta decorativă, mobilier, bibelouri.

[100] Istvan H.– opera citată

Scanned with CamScanner

Astfel stând lucrurile, el ajunge să fie pe măsura omului mediocru, măsura tuturor lucrurilor[101]. Astfel, milioane de oameni ajung să se raporteze la artă ori să se refere la ea prin mijlocirea unor atare *surogate* artistice. Sigur că e nevoie să înţelegem şi faptul că oamenii aceştia nu-şi pot permite să trăiască înconjuraţi de capodopere, în camere cu plafoane pictate de Michelangelo, împodobite cu tablourile lui Grigorescu, Ţuculescu, Tizian, ş.a.m.d.

Astăzi, s-a ajuns la literatură kitsch, artă, mobilier, arhitectură, muzică, décor ş.a. – o artă adaptată la viaţă, un adevărat pericol estetic. Prin urmare în locul artei veritabile, li se oferă oamenilor, prin reţeaua comercială, surogate care, e adevărat, până undeva, produc celor neiniţiaţi impresii întrucâtva similare cu cele pe care le-ar crea creaţiile originale. Funcţia sa de adaptare depăşeşte funcţia novatoare încât devine un viciu ascuns, călduţ, dulceag – dar, după cum conchide Moles: cine poate trăi fără vicii? De aici puterea sa insinuantă şi universalitatea lui. El reflectă atitudinea omului mediocru şi a societăţii contemporane. Important nu e faptul că un presse-papiers reproduce imaginea domului din Köln sau a celui din Viena, ci faptul că ele apar pe un fond roz, ornamentat cu o păsărică, că cele două opere gotice inegalate sunt utilizate pentru ornamentarea unui press-papiers sau acestea ornamentează lumea. Analiza conţinutului înseamnă analiza conţinătorului – metodă fundamentală a psihologiei sociale, devine obiectul pus în paranteză, conţinutul considerat secundar şi prevalează forma. Similar se procedează şi în cazul realizării unor fotografii. De exemplu, se fotografiază castelul Chenonceaux şi se adaugă tot felul de elemente inutile: o barcă, în care se află o domnişoară îmbrăcată în crinolină care vâsleşte, copacii din jur sunt coloraţi într-un roz bombon în care apar păsările colorate divers. Kitsch-ul devine în felul acesta o mistificare spirituală.

Producţiile de acest fel profilează pe trunchiul unor tradiţii lucide şi culturale inferioare, a căror origine s-a disipat în negura timpului[102].

---

[101] Moles A.– ***Psihologia kitsch-ului***, Ed. Meridiane, 1980

[102] Achiţei, Gh. – ***La originile producţiilor kitsch*** în **Artă şi speranţă**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984

Scanned with CamScanner

III. KITSCH-UL PE MĂSURA TUTUROR

Kitsch-ul este considerat drept măsura omului mediocru, în timp ce arta înseamnă depăşirea măsurii. Dânsul diluează originalitatea atât cât este nevoie pentru a o face accesibilă tuturor. El este arta fericirii şi orice şantaj făcut în numele fericirii asupra civilizaţiei va fi, în acelaşi timp, un şantaj făcut în numele kitsch-ului.

Raportul psihologiei dintre om şi lucruri, estetica relaţiilor – disponibilitatea omului de a alege, de a decide asupra mediului reprezintă astăzi o condiţie de bază. Încărcarea kitsch-ului cu valori conotative – preponderent estetice – în raport cu omul se disting următoarele – după A. Moles: omul a început să fie în funcţie de obiectele de la care îl înconjoară, gadget-ul şi mecanismul publicitar oferindu-ne exemple elocvente. În cadrul vieţii sociale, omul alunecă de la o relaţie de întrebuinţare stabilită cu obiectele spre o relaţie de afecţiune faţă de obiect, apoi spre integrarea necesară, unde individul se situează de la sine ca o existenţă paralelă cu cea a obiectului, într-o reţea complexă de relaţii, în care nu mai există nici o diferenţă între unul şi altul. Acolo unde s-au înălţat edificii ca Palatul Administrativ din Iaşi, Ateneul Român din Bucureşti, Universitatea din Craiova, Catedrala Ortodoxă din Timişoara, Teatrul Naţional din Tg. Mureş ori alte opere de artă e de presupus că în timp au rezultat şi unele *deşeuri* care pot să funcţioneze în sine, *pe baza impulsurilor umane inferioare*, dând naştere unor forme de activităţi subculturale. O asemenea artă denumită de specialişti drept *artă de bâlci* a izvorât dintr-o viziune euforică asupra vieţii şi omului. În acest caz, ca de altfel oriunde e vorba de kitsch, acţionează *legea* efectului cromatic strident, a raporturilor epatante, a unei gestici exacerbate, a exhibării unei atitudini incitante, a unei viziuni sentimentale care toate şi fiecare solicită dispoziţia individului fără instrucţie şi educaţie, pentru grotesc, trivial, obscen, melodramatic etc. şi se recurge la simplificări nepermise, schematizări, caricaturi de prost gust, aparent uşor de perceput şi înţeles.

Dintotdeauna omul s-a raportat la artă. Platon contesta, probabil, arta de prost gust, au făcut-o şi Aristotel, Ovidiu şi Horaţiu, aproape toţi marii creatori ai Antichităţii. Poate de aceea nici nu prea a avut sorţi de izbândă. Evul Mediu i-a favorizat proliferarea cu prilejul bâlciurilor mai mult ori mai puţin ale deşertăciunii. Secolul trecut şi mai ales al nostru au fost favorabile **kitsch-ului şi succedaneului** (din punct de vedere estetic succedaneul ar însemna obiectul

Scanned with CamScanner

menit să înlocuiască arta adevărată, în cazul în care aceasta nu ar exista ori există, dar fără acces la ea - A.Moles).

Autorul psihologiei kitsch-ului distinge mai multe moduri, tipuri de raportare a omului cu mediul:

1. **ascetic** – lucrurile sunt privite ca niște dușmani periculoși, acest mod de a trata obiectele ce ne înconjoară în acest fel este propriu indivizilor care se izolează de lume, negând instinctul de achiziție, deopotrivă funcția emoțională sau socială a obiectului;

2. **hedonist** – individul, de data aceasta se atașează de obiect, chiar dacă, uneori, numai temporar, dar intens; el vede în obiect o plăcere, un izvor de bucurie, mulțumire, satisfacții ieșite din comun;

3. **agresiv** – subiectul în cauză distruge obiectul sau obiectele, le dezavuează, le respinge, îi face plăcere pur și simplu să le arunce numaidecât la lada cu gunoi din te miri ce considerente;

4. **achizitiv** – un asemenea om este marcat de dorința de acaparare a obiectelor, de colecționarea lor; el se apropie de avar care este coextensiv în raport cu obsesiile sale, obiectele de toate felurile;

5. **suprarealist** – individul în cauză aranjează obiectele într-un fel original, nemaiîntâlnit, de-a dreptul bizar; așa de exemplu ar putea să apară: o umbrelă, o mașină de cusut așezate pe o masă de operație;

6. **funcționalist** sau **cibernetic** – subiectul relevă o anumită raționalitate, el achiziționează obiectele ca să le folosească din dorința de a-și îmbogăți experiența de viață; așa de pildă, colecționează diferite aparate sau mașini vechi, ceasuri cărora le asigură funcționalitatea și întrebuințarea;

7. **kitsch** – un atare individ adună ca să adune gadget-uri(obiecte mici cu sau fără utilitate) numai din dorința fără margini de a intra în rândurile colecționarilor de artă.

Oricare ar fi modul sau raportul, relația cu el, kitsch-ul trădează alienarea, pericolul ce ne pândește la orice pas și în orice clipă prin infiltrarea sa în viață, în relațiile noastre cu lucrurile. Kitsch-ul și neokitsch-ul sunt percepute ca aspecte psihologice ale vieții cotidiene, ceva mai mult de ordin psihopatologic: aglomerarea, frenezia aglomerării, inadecvarea, mediocritatea, inutilitatea sau falsa funcționalitate, copleșită de conotații negative, preponderent ca un rău veșnic, aidoma păcatului originar.

În general, kitsch-ul a preluat tradițiile *artei de bâlci* și încercarea de substituire a efectelor sistemului de copii și reproduceri. Inițial avea în vedere producția de obiecte destinate să înlocuiască arta, cu deosebire, în cazurile

Scanned with CamScanner

semidocţilor ori inculţilor. Astăzi şi cu vreo câteva decenii în urmă, elemente de kitsch penetrează în presă, reclamă, afiş, vitrină, în viaţa fiecăruia dintre noi, de ce nu în artă – în anumite scriituri, opere de artă contemporană – unde devine din ce în ce mai greu de sesizat. De multe ori ne vine greu să distingem unde încetează arta şi când începe kitsch-ul.

IV. TIPOLOGIA KITSCH-ULUI

Acceptat în toate şi peste tot, el a devenit o modă şi s-a infiltrat nu numai în artă, viaţă, cotidian, ci chiar în religie. Astfel, ca idee el se reifică, adică se concretizează în:

1.– obiecte de prost gust – executate din orice material care nu are aproape nimic cu cele autentice;

2.– transpunerea unor sentimente religioase în anumite obiecte cum ar fi Crucea Patimilor pe rotile, batistă ori cravată care poartă chipul Fecioarei, mai mult sub diverse forme şi obiecte un Isus ori o Marie care fac cu ochiul;

3.– sentimente frivole materializate în produse de serie, cum ar fi chipul preşedintelui pe o cravată sau un fular într-o inadecvare frapantă.

Preponderent kitsch-ul religios a cunoscut o proliferare fără margini. Creatorii săi cu deosebire artizani, autorii suvenirurilor de tot felul, gadgetului etc. Uneori, el apare în arta religioasă, precum şi în cea de apartament decorativă în aşa numită artă de gang. Actele kitsch sunt, în general, acte creatoare de obiecte, artizanat, design industrial şi altele. Obiectele kitsch sunt răspândite pretutindeni în şcoli ori facultăţi, în instituţii ori institute pentru a împodobi interioarele şi sunt destinate unei eternităţi provizorii.

Materialul utilizat în confecţionarea obiectelor kitsch este surogat fără nici o legătură cu obiectele. În realizarea lor se vorbeşte despre tipologia asocierilor de obiecte în raport cu anumite criterii:

a). – al aglomerării – invazii de obiecte;

b). – eterogenităţii – obiectele nu au nici o legătură unul cu altul;

c). – artei funcţionale,

d). – autenticitatea kitsch etc.

Scanned with CamScanner

Funcţiile sale: decorativă, ornamentală şi tehnic-funcţională – sexual şi erotic. Trebuie să relevăm că obiectele kitsch, kitsch-ul în ansamblu are şi o funcţie pedagogică, datorită unor virtuţi ale sale, după cum urmează:

- el nu e mai bun nici mai rău, în el nu este vorba nici despre bine nici despre rău;
- tratat ca artă, el este didactic, în cea mai mare măsură, tocmai pentru că e uşor de perceput, favorizează aprecierea în raport cu bunul şi prostul gust;
- produsul succesului incontestabil, el a cucerit lumea fără forţa tunurilor, după cum subliniază acelaşi A. Moles;
- dacă nu e artă, el este cel puţin modul estetic al vieţii de toate zilele, *fericirea indispensabilă fiecărei zile.*

În raport cu obiectele kitsch, kitsch-ul în general, trebuie să relevăm că nu orice este kitsch. Frumosul – care e ceva suplimentar – o sticlă în rafie, nuiele este sau poate fi un obiect frumos, în timp ce aceeaşi sticlă în plastic colorat diversˇ devine kitsch. De asemenea operele de artă din toate domeniile nu sunt şi nici nu trebuie tratate drept obiecte kitsch.

V. CONCLUZII

1. kitsch-ul se găseşte la toate nivelurile şi putem spune că a invadat lumea, după cum spune A. Moles, *fără tunuri*;

2. procesul kitsch-ului ţine de dorinţa de frumos care, din păcate, a degenerat; cei care îl preferă sunt lipsiţi de educaţie, nu au avut posibilitatea să cunoască îndeaproape arta adevărată, fapt pentru care preferă obiectele kitsch;

3. în pofida detestării aproape unanime a sa, acesta are o serie de virtuţi:

a). – s-a infiltrat peste tot în legătură cu orice,

b). – a devenit un mod estetic al vieţii de toate zilele,

c). – reprezintă un produs al succesului incontestabil – lumea îl caută, îl cumpără şi îl aşează la un loc de cinste;

d). – kitsch-ul a cucerit lumea întreagă fără violenţă;

4. s-a mers atât de departe încât în cazul unor experimente artistice cum sunt *compoziţile* lui Georges Segall ce reprezintă cadavre de ipsos surprinse în poziţii obscene, *operele* lui Claes Oldenburg, de tipul ***Cărnuri*** sau ***Fântâna*** lui Marcel Duchamp – care nu este decât un closet *desemantizat*; *desenele* lui Ray

Scanned with CamScanner

Lichtenstein după cum şi alte *opere* mai recente pe teme biblice, creaţii de avangardă sunt greu de distins faţă de cele considerate kitsch-uri. Situaţia este aceeaşi şi în sculptură, literatură, arhitectură sau muzică (**Hundertwasserhaus** – construcţie în Viena);

5. kitsch-ul modern este foarte mobil, mai variat decât cel vechi, în plus, lucrează permanent cu un material autentic fixat şi multiplicat (toaleta, pozele sexi, tablourile porno, embleme, afişe, ilustrate). În fine, *kitsch-ul modern este kitsch-ul enunţării de probleme. Kitsch-ul vechi nu ridica pseudoprobleme, ci probleme reale, dar le înfăţişa ca uşor de rezolvat, iar dificultăţile uşor de depăşit etc*[103].

[103] Istvan H.– ***Kitsch-ul fenomen al pseudovalorii***, Ed. Politică, Bucureşti, 1973

Scanned with CamScanner

ASPECTE ALE PSIHOLOGIEI EDUCAȚIEI ESTETICE

I. PROBLEME GENERALE CU PRIVIRE LA ARTIST ȘI ARTA SA

Artistul – pictor, sculptor, poet etc. – este un "posedat", dominat, stăpânit de vocația de a zămisli frumosul. În acest sens el nu seamănă cu nimeni dintre semenii săi, este mai puțin și, concomitent, mai mult decât dânșii – iar inconștientul din care vorbește el este intuit a fi în același timp ceva subrațional și suprarațional. Unii au văzut în artist omul dăruit, într-un fel compensat. În Odiseea, de exemplu, lui Demodoc – Muza i-a luat lumina ochilor, dăr i-a dat în schimb *dulcele dar al cântecului*, în timp ce orbului Tiresias i-a dat viziune profetică. Lui Beethoven, Dumnezeu i-a luat auzul, dar l-a înzestrat cu marea capacitate de a crea muzica, altuia i-a luat mintea, în schimb l-a înzestrat cu puterea de a plăsmui frumosul.

Dacă încercăm o incursiune în istoria culturii: Byron (1788-1824) avea un picior schilod, M. Proust (1871-1922) era un nevrotic suferind de asm, cu ascendenți evrei; Keats, poet englez (1795-1821) era neobișnuit de scund; Thomas Wolfe, scriitor american (1900-1938), era neobișnuit de înalt – dacă avem în vedere aserțiunile lui Adler cu privire la compensații (complexul de inferioritate), atunci ne putem explica de ce unul sau altul au reputat succese remarcabile într-un domeniu sau altul. Dar, la urma urmelor, orice succes este ori poate fi în funcție de o anumită dorință de a compensa ceva, deoarece orice om are scăderi care pot deveni cu timpul imbolduri. În această situație, teoria psihologului menționat nu-și mai justifică în totalitate ori deloc conținutul.

Îndoielnică, desigur, este și opinia potrivit căreia nevroza – și compensația – îi deosebește pe artiști de ceilalți oameni. Întrebările care s-au pus și se pun în continuare sunt: dacă artistul este un nevrotic prin temele abordate - în cazul lui Kafka: ***Procesul***, ***Metamorfoza***, ***Castelul*** – cum se explică atunci faptul că opera lui este logică, inteligibilă pentru lectorii săi? Dostoievski în ***Frații Karamazov*** crecază un arhetip – personalitate nevrotică foarte răspândită în vremea noastră.

Scanned with CamScanner

Răspunsul lui Freud şi, deopotrivă, cele ale lui Jung şi Rank, nu sunt pe deplin edificatoare. Exemplele care să-i confirme aserţiunile le-a căutat în artă: ***Fraţii Karamazov*** de Dostoievski, ***Hamlet*** de Shakespeare, ***Nepotul lui Rameau*** de Diderot; picturile lui Leonardo da Vinci şi sculpturile lui Michelangelo. Cu alte prilejuri, acelaşi Freud considera că artistul este nevrotic, respectiv un nevrotic incurabil care se sustrage unei adevărate vindecări: *Artistul este la început un om care se îndepărtează de realitate, pentru că nu se poate împăca în nici un fel cu faptul că i se cere să renunţe la satisfacerea instinctelor şi care atunci, în fantezia lui dă frâu liber dorinţelor sale erotice şi ambiţiilor exacerbate. Dar, din această lume a fanteziei, el găseşte o cale de întoarcere la realitate; cu talentul lui deosebit, dânsul creează o nouă realitate în care introduce fanteziile sale, cărora oamenii le recunosc o justificare cosiderându-le drept reflectări valabile ale vieţii reale. Şi, pe această cale, fără să urmeze drumul ocolit al efectuării unor modificări reale în lumea exterioară, el devine cu adevărat eroul, regele, creatorul sau favoritul care ar fi dorit să ajungă.*[104]

Cu alte cuvinte, artistul este un visător cu ochii deschişi ale cărui visuri sunt socialmente validate. În loc să-şi schimbe caracterul, dânsul îşi eternizează şi îşi publică fanteziile. Artiştii după câte ştiţi, au refuzat să fie "vindecaţi" sau "adaptaţi", pentru că s-au gândit că deîndată ce se vor adapta, vor înceta să viseze, să scrie, să picteze, să sculpteze. Din asemenea considerente, Auden (1907-1973) – scriitor stabilit în Statele Unite ale Americii – a afirmat cu nonşalanţă că artiştii ar trebui să fie cât mai nevrotici cu putinţă; alţii au fost de acord cu neofreudiştii revizionişti, ca: Horney, Fromm şi Kardiner, care susţineau că opiniile lui Freud se impun a fi revizuite în spiritul lui Marx, de asemenea prin antropologie.

Teoria artei ca nevroză a dat naştere mai multor întrebări. În ce măsură artistul crede în creaţia imaginaţiei sale? în acest sens, de pildă, Ch. Dickens declara că îşi vede personajele, le aude şi le urmăreşte, mai mult că acestea, la un moment dat, preiau naraţiunea, firul acesteia şi o conduc spre punctul culminant şi deznodământul operei; Flaubert trăia imaginile create cu atâta intensitate încât şi-a putut provoca toate simptomele unei intoxicaţii; Balzac, descriind într-o zi un cal frumos pe care voia să-l dăruiască lui Sandeau, a crezut până la urmă că i l-a dăruit cu adevărat încât după câtva timp i-a cerut amicului său veşti despre calul în cauză; Flaubert considera, la un moment dat, că eroina sa (doamna Bovary) este chiar el (Madame Bovary), după cum G. Călinescu afirma apodictic: *Otilia sunt eu.*

[104] Freud, S. – ***Poetul şi fantezia***, în Opere I-IV

Scanned with CamScanner

În alte cazuri, artiştii se remarcă prin sinestezie sau capacitatea de a asocia senzaţiile (percepţiile) provenite de la două ori mai multe simţuri – auz, văz, (audiţie colorată), sunetul trompetei de exemplu, ar fi roşu aprins. Despre asemenea cazuri am mai vorbit şi în prelegerile anterioare. Oricum, diacronic, a ajuns să se vorbească în mod curent despre omul-scriitor, omul-pictor, (sculptor, muzician, arhitect etc.) încercările de a-i grupa aparţin lui Kretschmer care vorbeşte despre:

1. – **poeţi** – care sunt *leptosomi* (lepto, moale; som, corp) şi predispuşi la schizofrenie. Leptosomul este individul cu forme lungi dar cu o înfăţişare firavă, uşor fatigabil, hipersensibil, introvertit – uneori este schizotim – impasibil în faţa lumii exterioare. Se remarcă prin propensiunea sa pentru reverie. Reacţiile sale sunt imprevizibile, descărcări brutale ale tensiunii acumulate. Intelectual el poate fi un original. Din punct de vedere morfologic leptosomul este, de regulă, un longilin – uneori poate fi şi un atletic sau displastic – care întruneşte caracteristici cei aparţin picnicului, leptosomului şi atleticului fapt ce-i dă un aspect lipsit de armonie – are picioare scurte şi groase, umeri înguşti, braţe firave (picnic – tip în cazul căruia domină formele rotunde);

2. – **romancieri** – de obicei sunt *picnici* din punct de vedere al structurii fizice, maniaco-depresivi sau cicloizi din punct de vedere temperamental. Ciclotimie – dispoziţie care evoluează fazic, între veselie şi tristeţe. Kretschmer clasifică indivizii în:

a.) ciclotimi şi

b.) schizotimi.

Cei dintîi au o înfăţişare bondoacă, faţa rubicondă, reacţionează în raport cu lumea, sunt stabili, de regulă, realişti; cei din categoria a doua sunt reci, distanţi, introvertiţi, longilini. Când ciclotimia se amplifică – subiectul poate trece la veselie exagerată, depresie ivite din te miri ce motive, adică în domeniul patologicului – variaţiile devin cicloide şi se pot încheia cu *nebunia circulară* sau psihoza maniaco-depresivă.

Ulterior s-a mai vorbit şi despre *posedaţi* care, de regulă, scriu sub presiunea propriilor obsesii şi viziuni profetice, precum şi de "creatori" – pregătiţi anume să scrie.

Th. Ribot – pornind, probabil de la Nietzsche care vorbea despre arta sculpturii şi arta muzicii, starea patologică a visului şi a beţiei extatice care ar corespunde aproximativ clasicului *creator* şi romanticului *posedat* (sau poeta Vates; poetul-profet augur) – împarte, de exemplu, artiştii în raport cu imaginaţia, după cum urmează:

Scanned with CamScanner

a). **tipul plastic** – artistul înzestrat cu o deosebită acuitate a percepţiilor vizuale, stimulat de vederea şi observarea varietăţii realităţii înconjurătoare;

b). **tipul difluent** – auditiv şi simbolic, acesta este prin excelenţă simbolist sau creator de poveşti romantice (Hoffmann, Poe) care pleacă de la propriile lor emoţii în realizarea imaginii artistice.

Liviu Rusu distinge trei tipuri de artişti:

- **simpatic** – care în actul creaţiei este bine dispus, vesel spontan ca o pasăre;
- **demoniac-anarhic** – după cum i-arată numele cel în cauză este o fire diabolică, permanent nemulţumit, dornic să schimbe cu orice preţ lumea în mod anarhic;
- **demoniac-echilibrat** – superior, echilibrat, armonios ca un adevărat titan prin ceea ce gândeşte şi în modul în care acţionează; în această categorie sunt integraţi: Goethe, Dante, Shakespeare, Balzac, Tolstoi[105].

Aşadar, *dispoziţia de a crea poartă numele de creativitate.* Ea este considerată ca imanentă oricărui individ şi se găseşte în stare virtuală, indiferent de vârstă.

Strâns legată de mediul socio-cultural, această propensiune necesită condiţii favorabile în măsură să o stârnească. Absenţa unor asemenea condiţii, precum şi teama de a devia, un anumit conformism, frica de ridicol ş.a. sunt ori pot deveni obstacole în calea afirmării oricărui artist (creator). Acesta volens-nolens îşi dirijează intenţia şi îşi ajustează expresia, caută cuvântul, culoarea, sunetul, materialul potrivit, în consonanţă cu intenţia şi tendinţa sa.

Artistul îşi creează mijloacele de expresie, limbajul şi sistemul de simboluri conform viziunii sale. Emoţiile, trăirile şi sentimentele *suportă travaliul de abstractizare şi de elaborare (..) orice artă nu tinde numai să elibereze spiritul de sentimentul care îl opresează, ci vrea să-l descătuşeze chiar în sfera lor. Prin acest subterfugiu, sufletul se deschide către exprimarea de sine însuşi. El concepe şi exprimă sub formă de gânduri şi de imagini ceea ce doar simţea*[106]. În toate cazurile, adevăratul creator nu exprimă ceea ce simte într-o formă anodină – emoţiile dispoziţiile, sentimentele fierbinţi, banale - ci în forme căutate, artistice, coduri ce urmează apoi să fie decodificate de lector. Oricare ar fi ea, *arta nu este gata construită, nici în realitatea empirică, nici în realitatea transcendentă. Ea este creaţie şi forţă*[107].

---

[105] Wellek, R., Warren, A. – ***Teoria literaturii*** – Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967
[106] Delacroix, H. – ***Psihologia artei*** – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983
[107] Delacroix, H. – opera citată

Scanned with CamScanner

Orice creaţie – operă de artă – se făureşte şi se compune potrivit unei sensibilităţi şi graţie unui spirit. Nu există stare *existenţială* – psihologică – oricât de complicată pe care artistul să nu o poată converti în artă. Opera ţine de intelect – spunea încă Leonardo da Vinci – adică reprezintă o creaţie şi niciodată o copie a unei realităţi: *nu trebuie să ne lăsăm păcăliţi de realism, nici de cel al datelor empirice, nici de cel al datelor transcedentale*[108].

Prin urmare scriitura este expresia unui ideal, corolarul impactului cu realitatea pentru realist, în timp ce, în cazul artistului ea este *produsul unui travaliu interior*: *când găsesc / în tăcerea aceasta a mea / un cuvânt el e dezgropat din viaţa mea / ca dintr-un abis* (G. Ungaretti). Rod al percepţiei plurimodale, reprezentării şi imaginaţiei, memoriei şi gândirii scăldate în afectivitate – simţiri, trăiri, emoţii, dispoziţii, sentimente, pasiuni - impulsionate de acte operaţii şi precumpănitor de acţiuni conative, arta înseamnă, concomitent, retrospectivă şi perspectivă, niciodată limitare la prezent, întotdeauna meditaţie, ficţiune, gândire şi pasiune, reacţie specifică vizavi de realitatea oglindită în imagini artistice.

II. CALITĂŢI CE SE IMPUN A FI FORMATE ÎN CONTACT CU ARTA

1. **Simţul estetic** – rezidă în capacitatea subiectului de a percepe prin intermediul analizatorilor valoarea estetică a unui obiect, opera de artă. Strâns legat de procesele cognitive, simţul estetic traduce, concretizează o atitudine imediată şi constă în:

a.) – perceperea frumuseţii şi echilibrului, armoniei şi culorii;

b.) – sensibilitatea sporită în raport cu obiectul supus perceperii, priceperii şi receptării;

c.) – trăiri, emoţii, toate rezultat al contactului cu realitatea, respectiv cu arta.

Simţul estetic a dobândit statutul de calitate odată cu dezvoltarea socială, concomitent cu depăşirea stării de fiinţă biologică şi utilitară a omului. Se concretizează în desfătare, respectiv într-o anumită plăcere.

[108] Delacroix, H. – opera citată

Scanned with CamScanner

2. **Gustul estetic** – este o relaţie spontană cvasi reflexă ce exprimă plăcerea ori neplăcerea estetică apărută ca urmare a perceperii operei, obiectului estetic în general. Subordonat atitudinii estetice, el nu exclude luciditatea, acţiunea, idealuri pe care le presupune, chiar dacă nu sunt întotdeauna, implicate conştient în reacţia de gust. Apărut în cadrul practicii sociale, al activităţii complexe a omului gustul estetic s-a rafinat diacronic şi în funcţie de educaţie ori autoeducaţie. Dependent de structura psihică a omului, de formaţia lui culturală şi estetică, gustul estetic este:

a.) eminamente subiectiv (de gustibus disputandum),

b.) preeminent relativ,

c.) fluctuant, schimbător;

d). dependent de mediu – imanent acestuia – rezultat al înrâuririlor exercitate asupra individului, educaţiei şi culturii estetice ce reprezintă mediul său de formare.

Aşadar, sintagma de până ieri: *de gustibus non disputandum* a devenit cu timpul: *de gustibus disputandum*. Ab initio s-a spus: de gustibus et coloribus non disputandum – cu prioritare de către scolastici, apoi s-a răspândit în toată lumea sub forma menţionată. În fond, de ce nu se discută ? Deoarece, când este vorba despre gusturi şi despre culori nu mai discutăm, fiindcă fiecare individ îşi are preferinţele sale. Şi, în pofida unei atare certitudini, gustul estetic stă la baza primelor manifestări, judecăţi de gust care, la rândul lor, constituie fundamentul atitudinii axiologice, *rădăcina judecăţii estetice* (Im. Kant).

3. **Dispoziţia afectivă** – este o stare afectivă generalizată şi difuză, mai mult sau mai puţin intensă, totuşi latentă ce reprezintă un fond afectiv în măsură să genereze reacţii şi procese emoţionale locative, dispoziţia afectivă este determinată[109] de:

a). – stările fizice sau organice,

b). – faptele de viaţă, relaţiile dezvoltate de arte, operaţii şi acţiuni în contextul activităţii individului;

c). – natura, peisajul, frumuseţea acestuia, influenţele fizice;

d). – oamenii în funcţie de care suntem şi acţionăm într-un anumit fel sau într-altul;

e). – creaţiile artistice, obiectele estetice;

f). – factorii socio-morali, organizaţionali şi de grup (aceasta din urmă a fost adăugată de P. Popescu Neveanu).

[109] Levitov – ***Stările psihice***, 1964

Scanned with CamScanner

În general, dispoziţia afectivă semnifică un montaj sau o organizare cu scop care-l orientează pe subiect în sensul că acesta aşteaptă sau caută ceva, devine sensibil, înclinat spre anumite conduite. Ele sunt un acompaniament al tuturor relaţiilor şi evenimentelor, concomitent ele sunt proiective şi înrâuresc tonalitatea percepţiei şi amintirilor noastre. Ele pot fi după acelaşi P. Popescu Neveanu, izvorâte din generalizarea emoţiilor cu semnificaţie dominantă, reflectând modul de viaţă şi dinamica relaţiilor cu ambianţa. În viaţa fiecăruia există factori dispozanţi în raport cu structurile motivaţionale şi de personalitate – nu oricine reacţionează la orice, un necunoscător nu poate simţi nimic în faţa picturilor lui Picasso, Ţuculescu, muzica lui Enescu ori Bartok. Dispoziţia este consecinaţa unei probleme de mare importanţă pentru subiect, angajarea în rezolvarea ei, rezolvarea ei propriu-zisă; efect sumatoriu şi semnificativ al circumstanţelor psiho-sociale pe care subiectul le parcurge – H. Murray vorbeşte despre tematizarea selectivă a evenimentelor. În fine, ea rezultă din generalizarea emoţiilor cu semnificaţie dominantă şi reflectă în general, felul de viaţă şi dinamica relaţiilor cu ambientul. În declanşarea dispoziţiilor afective contează prioritar ambianţa, activitatea, interesul manifestat faţă de ea, rezultatele, circumstanţele; ele – în esenţă – stau la baza tuturor acţiunilor şi au o mare însemnătate pentru funcţionalitatea şi orientarea conduitelor. Specialiştii apreciază că unele din ele se transformă în trăsături de caracter.

Dispoziţia principală ori secundară, clară ori difuză, uneori eidetică – aceasta din urmă rezidă în capacitatea de a vedea după propria voinţă lucruri imaginare, plastice. E. Janesch – 1920 a introdus noţiunea şi consideră că marii poeţi au avut şi au această calitate de a vedea idei. La noi, în literatura română, Camil Petrescu face parte din această categorie. În una din poeziile sale, ***Ideea*** – declara: *Eu sunt dintre acei / Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric / Care-am văzut idei.*

4. **Emoţia estetică** – aspect al trăirii afective, moment al vieţii psihice în cadrul căreia este transmisă eperienţa contemplării obiectului estetic. Văd, aud, simt, trăiesc, mă exteriorizez ca efect al transformărilor cantitative în calităţi.

Subiectul converteşte – independet de el la un moment dat – reacţiile perceptive în forme elementare ale facultăţilor afective. Expresia satisfacţiei prilejuite de obiectul estetic, transmisă sub forma unei cunoaşteri care îmbogăţeşte psihicul prin dezvoltare activă şi organizată a imaginarului. Mai mult, emoţia estetică reprezintă expresia afectivităţii care are rol semnificant în adoptarea atitudinii şi emiterea judecăţii estetice de valoare.

Scanned with CamScanner

În cazul creatorului, emoţia ca expresie a afectivităţii este transmisă gândirii operaţionale a acestuia sub aspectul unei semnificaţii integrate în formă artistică. Aşadar, ea se concretizează întotdeauna în opera de artă. Alături de admiraţie şi satisfacţie ea este una din manifestările fundamentale ale vieţii subiectului. Darwin considera emoţia estetică drept o manifestare care exteriorizează puterea muzicii de a excita şi susţine impulsul erotic – epuizarea sa în sfera pur perceptivă – în cazul lui F. T. Vischer, Michel Dufrenne transferă accentul pe "caracterul gânditor" a simţirii estetice şi consideră emoţia estetică, un moment al depăşirii cantitativului în calitativ – de la prezenţa sensibilă ce atestă realitatea obiectului la plenitudinea sensibilului care atestă frumuseţea obiectului.

Declanşarea emoţiei estetice este în funcţie de:

a). – percepătorul care vede, simte, trăieşte şi

b). – obiectul percepţiei.

Ca să fie, cu adevărat, e necesară realizarea unei mutaţii din domeniul plăcerii în cel estetic (oricât de stridentă ar fi culoarea poate genera o emoţie estetică, când provoacă trăiri generalizate). În fond, frumosul tulbură, fascinează de la primul impact, chiar dacă nu întotdeauna pricepem efectiv de ce anume ne place ceea ce ne place.

Astfel, faţă în faţă cu tabloul lui I. Ţuculescu, ***Testament plastic*** încă de la început, ca percepător, e necesar să ne armonizăm cu el. Pentru a simţi strălucirea şi armonia culorilor e nevoie să le înţelegem, să percepem că ea, culoarea este purtătoarea de mesaj, după cum însuşi pictorul a spus-o: *roşul reprezintă viaţa, verdele speranţa, galbenul sugerează lumina, violetul semnifică melancolia ş.a.m.d.*. Totodată se impune să-l armonizăm cu noi înşine, să-l umanizăm. Natura, în cazul tabloului contemplat, culorile trebuie însufleţite, altminteri comunică prea puţin sau nimic. Corolar al stării de spirit a pictorului, aceasta trebuie să intre în consonanţă cu a noastră. În acest scop, e imperios necesar să amintim că acest tablou de proporţii a fost realizat în ultimul an al vieţii sale. De aceea, în cadrul său a adunat toate elementele considerate esenţiale, de la cele simple la cele complexe, de la desen sau formă la culoare ori materie, toate într-o îmbinare sintetică tulburătoare. Culorile reci, Ţuculescu le-a întrebuinţat pe toate, inclusiv negrul, de regulă, pentru a potenţa, prin contrast culorile calde. Alternanţa climatului plastic rece-cald conferă picturii o mare plasticitate şi totodată relevanţă în evidenţierea salturilor de la o stare sufletească deprimantă la alta exuberantă, în esenţă chiar dimensiunea spirituală a creaţiei sale în deplină congruenţă nu doar cu starea sa existenţială într-o osmoză

Scanned with CamScanner

perfectă cu cea a naturii, diferenţiate şi mereu noi în noianul aspectelor oglindite. În acest sens merită să fie contemplate şi operele: ***Interior ţărănesc, Arături de primăvară, Noaptea salcâmilor, Primăvara, Noapte la Ştefăneşti, Ţărm roşu, Pasărea furtunii, Privirea culorilor, Amurg, Zori*** şi multe altele. În cadrul lor devine evident principiul că *frumosul este sau domnia naturii ori domnia graţiei, deoarece natura este solidaritatea imperfectă, dar reală, în vreme ce graţia este solidaritatea perfectă şi reală, fie între diverse părţi ale aceleiaşi fiinţe, fie între diverse fiinţe, toate într-una şi una în toate*[110].

În fine, emoţia estetică implică sensibilitatea, gândirea, memoria şi voinţa. Scopul artei este tocmai de a produce emoţie estetică. Lumea artei *altă lume* decât lumea noastră *de noroi* înlesneşte impactul celor două lumi atât de diferite prin emoţie şi simpatie, ajutându-ne să o descoperim şi, după caz să năzuim spre ea hic et nunc.

5. **Starea de suflet** – nu-i alta decât starea de creaţie, creaţia însăşi (Mallarmé, P. Valéry) vizează nu atât transmiterea unui pact cât mai ales producerea firească a unei emoţii. Prin urmare, emoţia estetică fundamentează şi exprimă sensibilitatea estetică, oferind subiectului datele constitutive ale reflecţiei estetice, transmiţând plăcerea estetică, sub forma tendinţei organizatoare, fără transpoziţii discursive a datelor obiectului într-o esenţă sensibilă[111].

III. SENSIBILITATEA ESTETICĂ

Reprezintă capacitatea subiectului percepător de a reacţiona la stimulii exteriori, cu aplicaţii, în cazul nostru la realitatea estetică: artă, natură, creaţia artistică din diversele domenii ale artei etc.

Ea se materializează în gusturi, simţ, emoţii şi dispoziţii estetice. Prin extrapolare cercetătorii din domeniul psihologiei artei (pornind din fizică şi psihologie), au ajuns să discute despre praguri de sensibilitate de la care şi până la care se realizează percepţia artistică. Pe noi ne interesează sensibilitatea înţeleasă ca o capacitate de reflectare a artistului şi, totodată, ca una a percepătorului – lector, contemplator, ascultător.

---

[110] Guyau, J., M. – ***Emoţia artistică*** în Arta din punct de vedere sociologic, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1991

[111] Dragomirescu L – **Starea de suflet**, în ***Dicţionarul de estetică generală***

Scanned with CamScanner

Aceasta din urmă prin excelenţă poate fi cultivată. În acest sens reţinem că totul, absolut totul sensibilizează, poate sensibiliza natura umană – literatura, pictura, sculptura, muzica, baletul, arhitectura, teatrul – şi în procesul de comunicare, implicit de evaluare, individul la care se stabileşte primul contact este acela al sensibilităţii. Prin intermediul ei se determină raportarea la ideile şi modelele operei. Toate artele creaţiile sensibilizează mai mult sau mai puţin – literatura are o pondere anume, poezia, proza, dar mai ales drama – jucată pe scenă. Lipsa de sensibilitate este urmarea educaţiei insuficiente, lacunare. În consecinţă sensibilitatea este consecinţa contactului cu cât mai multe opere de artă. Prin urmare, sensibilitatea estetică este strâns legată de integritatea anlizatorilor, maturizarea căilor pe care se realizează perceperea lumii exterioare. În situaţia noastră sunt preponderente:

a). – sensibilitatea exteroceptivă – rezultat al impulsurilor, stimulenţilor ce acţionează din exterior – adică de la operele de artă, în urma perceperii lor modale şi plurimodale de către subiect;

b). – sensibilitatea estetică – aceasta rezidă în capacitatea individului de a vedea, de a asculta şi de a simţi.

IV. SENTIMENTELE ESTETICE

Definite ca o formaţiune afectivă, complexă, relativ stabilă cu funcţie de atitudine subiectivă, cu un mare rol în reglarea conduitei în calitate de vector emoţional, ele sunt un rezultat al simţului, gustului, dispoziţiei şi emoţiei estetice. De fapt, acestea toate, dar mai ales ultimele două, constituie terenul pe care apare şi se zămisleşte sentimentul estetic. Deseori, emoţiile ori dispoziţiile sunt identificate cu sentimentele. Astfel, propensiunea spre contemplarea picturii, sculpturii, arhitecturii nu trebuie identificate cu sentimentul pentru oricare dintre aceste arte. Evoluţia sentimentelor estetice, aidoma sentimentelor, în ansamblu, implică după P. Popescu Neveanu următoarele etape:

1. - **cristalizarea** – sesizată de V. Pavelcu, când se realizează structurarea şi favorizează o atitudine îndelungată, *cuplarea într-o diademă de durată a tuturor cristalelor afective*;

2. – **maturizarea** – care după cum consemnează cei doi psihologi români, aduce stabilitatea, durabilitatea. Adică după ce ai perceput nenumărate

Scanned with CamScanner

tablouri, după ce le-ai priceput şi receptat farmecul, cauţi operele care ţi-au produs o asemenea plăcere. Sigur că se impune aici o trecere de la imbolduri, trebuinţe la motive, interese şi convingeri, aşadar o motivaţie superioară. Devenită sentiment *formaţiunea complexă ce se organizează în jurul unor obiecte*, la noi picturi, sculpturi, opere literare în versuri sau în proză, compoziţii ori scrituri muzicale etc. Aprecierea lui S. L. Rubinstein cu privire la sentimente, în general, îşi găseşte aplicabilitatea şi în cazul sentimentelor estetice: *sentimentul provocat de obiect – pur şi simplu – nu numai că este orientat asupra lui – operă, pictură, sculptură, muzică – dar cumva intră, penetrează în el, îl cunoaşte sau îi dezvăluie propria-i esenţă şi nu doar se referă din afară la el, ci îl cunoaşte printr-o anume penetraţie.*

Proprietăţile sentimentelor – orientarea, nivelul valoric, consistenţa, complexitatea, stabilitatea şi eficienţa sunt aceleaşi şi în situaţia celor estetice. Aici însă mai putem vorbi şi despre:

a). – sentimentul tragic,

b). – sentimentul tragi-comic,

c). – sentimentul comic ori al comediei,

d). – şi de altele, cum ar fi sublimul.

După cum am spus, simţul, gustul, dispoziţia, sentimentele estetice converg spre trăirea estetică.

V. TRĂIREA ESTETICĂ

Echivalează cu o stare de spirit ce le include pe toate, concomitent ori consecutiv, ca urmare a contactului cu arta sau diferite aspecte ale realităţii - o privelişte încântătoare, o fiinţă umană deosebită, un anumit obiect etc. - resimţită ca frumoasă, plăcută, fascinantă.

Trăirea estetică este o stare complexă ce pune în mişcare toate forţele şi energiile psihice ale omului – prioritar ale afectivităţii – antrenând şi unele stări de modificări kinestezice, cu deosebire când trăirea estetică este rezultatul contactului cu frumuseţea unei privelişti a naturii sau a unei opere de artă – muzicale, coregrafică. Această stare – de încordare, destindere, contemplare, efort, meditaţie şi acţiune – nu se limitează la un efect instantaneu, ci continuă şi după încetarea şi dispariţia elementelor declanşatoare. O atare stare are drept

Scanned with CamScanner

urmare o alta, una de euforie, psihofizică, chiar un sentiment de eliberare interioară care confirmă nemijlocit teoria lui Aristotel, cu privire la "chatarsis", mai mult o stare de disponibilitate din punct de vedere cognitiv, afectiv şi conativ. Ea este, concomitent, scop şi mijloc de educaţie estetică. Totodată ea reprezintă o noţiune de bază în cadrul filosofiei vieţii – Dilthey, Bergson ş.a. – al existenţialismului şi al tuturor esteticilor ce se bazează pe experienţă (Dewey).

VI. JUDECATA ESTETICĂ

Reprezintă, de facto, finalizarea perceperii, priceperii şi receptării operei de artă şi constă în:

1.– exprimarea explicită la nivel conceptual, a atitudinii estetice a subiectului percepător şi concomitent

2.– deliberată prin prisma :

a). – gustului, simţului, emoţiei, dispoziţiei şi

b). – sentimentelor trăite ca urmare a impactului cu opera, dar şi

c). – prin prisma idealului estetic asupra obiectului în general, a operei cu prioritate.

De gust sau de valoare, judecata are o valoare axiologică determinată şi se bazează pe criterii estetice precise. Formularea sa presupune cu precădere:

1. – cunoaşterea operei, în egală măsură

2. – a conţinutului,

a). – aspectele tematico-ideatice,

b). – subiectul cu momentele sale – în cazul operei literare – trama, compoziţia, alte aspecte în situaţia operelor ce aparţin celorlalte arte;

3. – şi totodată a formei realizării artistice:

a). – limbajul – stilul, tropi, figuri de stil;

b). – metodele şi procedeele utilizate.

Toate elementele peremtorii care asigură calitatea şi o atestă. În anasamblu, judecata estetică este expresia conştinţei celui care o emite, fiind, totodată:

- **normativă** – elaborată în limitele unor termeni, noţiuni, precepte dar fără să eludeze simţul, gustul, emoţia şi dispoziţia estetică;

- **evaluativă** – de apreciere, ea se constituie în raportul dintre subiect şi operă. Rezultat al atitudinii estetice, realitatea judecăţii estetice ţine, în egală măsură de:

Scanned with CamScanner

a). – obiectul ei şi

b). – ansamblul sistemului de valori determinat socialmente din care face parte integrantă;

- critică – afirmarea sau negarea intrinsecă judecăţii necesită adoptarea unei atitudini critice.

Acum, ea devine prioritar de valoare, deoarece este utilizată cu prioritate în perceperea, priceperea şi receptarea estetică – prioritar în domeniul criticii. În general, noi ca subiecţi consumatori de artă, rămânem în domeniul constatativului, mulţumindu-ne să spunem îmi place sau nu îmi place, în timp ce cititorul avizat, criticul de artă exprimă, de fiecare dată un punct de vedere de natură teoretică ce necesită o validare logică şi axiologică.

Formulată la nivelul conştiinţei estetice, ea este, după cum apreciază I. Pascadi, *genetică şi dinamică, explicativă, reconstructivă şi creatoare, în acelaşi timp*. Cel care o emite vizează integrarea obiectului estetic, opera, indiferent cărei arte i-ar aparţine într-un context axiologic dat. Spre deosebire de judecata de gust – forma primară a judecăţii estetice, rezultat ál aprecierii spontane, efectuate prin prisma gustului personal a obiectelor estetice şi a operei de artă. Aşadar, ea este formulată la nivelul preferinţelor individuale, inexplicabile şi nemotivate conştient, intens colorată de subiectivitatea celui care o emite, prea puţin sigură, fluctuantă, determinată cu prioritate de afecte, emoţii şi dispoziţii – judecata estetică izvorăşte din pregătirea practică, din experienţa de viaţă şi, în egală măsură, din suita nenumăratelor contacte ale subiectului cu diverse opere de artă.

Contactul cu frumosul, prin urmare, determină o vibraţie afectivă, dar şi opţiunea pentru un anumit tip de conduită. Valoarea artistică are sau poate dobândi statutul de deprinderi, de modele de comportament, deoarece nu există ***frumos artistic*** *gratuit, ci dorinţa de a comunica esenţial uman (utilitatea artei). Opera – în impactul cu ea – declanşează reacţii ce se găsesc în stare potenţială. Prin frumosul artistic subiectul percepător trăieşte o experienţă estetică ce îi îngăduie să se integreze în viaţă, societate dobândind nu doar informaţii noi, ci şi senzaţii, emoţii, sentimente ce asigură farmecul vieţii.*

H. Piéron releva, la vremea sa, că individul apare în lume ca *un candidat la umanitate* şi devine diacronic prin realizarea unei complementarităţi între planul extern şi cel intern – adică graţie mediului şi educaţiei, corolarului său, autoeducaţiei, tocmai, pentru că el dispune de:

a). – potenţial intelectual-afectiv şi

b). – de capacitatea de a crea, de a descoperi şi preţui ceea ce este valoare.

Scanned with CamScanner

Contactul său cu un sistem de valori, între care şi cele estetice este o relaţie de comunicare, respectiv de semnificare. În ansamblu, omul trăieşte *într-o lume de semne care-l asediază continuu*[112] lumea care *nu poate fi numită umană decât în măsura în care ea semnifică ceva* (A. J. Greimas).

În această situaţie, fără a exagera, recurgând la analiza semantică, apreciem că esteticul (în egală măsură şi eticul) devine, este un semn purtător de semnificaţie pentru orice subiect emiţător şi/sau receptor. În dialog se creează "semioza" care implică, determină cooperarea a trei elemente: semnul, obiectul său şi interpretul (semnului) care, în contextul semioticii, după Ch. Morris determină cele trei niveluri: sintactic, semantic şi pragmatic.

Astfel, individul reacţionează în contactul cu arta – alege şi reţine din mulţimea semnelor *frumosului*, în cazul nostru (eticului, când e vorba de educaţie morală) ca apoi să descifreze, decodeze prin interpretare sensul ideilor şi obiectivării acesteia. Frumosul este şi reprezintă ceva pentru subiect numai dacă dispune de capacitatea de a comunica – jucând totodată rolul de emiţător-receptor, deoarece fiecare om – subiect intră într-un fel de dialog cu altul (alţii) ce reprezintă modele de a fi, de comportament. Eroul, opera, creatorul, caracterul, imaginea – capătă semnificaţia de *frumos* după cum poate rămâne în afara atenţiei subiectului care să-i dea o asemenea semnificaţie.

Acesta poate fi acum frumos, dar într-un alt moment nu. Semnificaţia se acordă în raport cu obiectul în funcţie de capacitatea sa – pentru că limitele frumosului sunt chiar limitele sensibilităţii omeneşti, ale capacităţii fiinţei umane de a se deschide la frumos. Frumosul ce emană dintr-o operă – este numai în măsura în care subiectul e în stare să-l perceapă şi să-l recepteze ca atare. O carte bună, un film excelent, o muzică sublimă pot rămâne valori estetice în sine – aidoma manuscrisului vechi. Apoi, într-un fel îl văd eu, într-un alt fel dumneavoastră – sensurile diferă asupra a două coordonate fundamentale ale personalităţii[113].

Aşa, de pildă, poemul:

Vai de sufleţelul nostru
Care când să fie mare
Ni se cocoşă ca prostul
Proştilor dând ascultare. (E. Jebeleanu, ***Catren***)

sau:

---

[112] Botezatu, P. – ***Interogaţii***, Ed. Junimea, Iaşi, 1978

[113] Cozma, C. – ***Eticul şi esteticul în cultură şi personalitate***, Ed. Militară, Bucureşti, 1991

Scanned with CamScanner

Păunul face roata
hazardul face restul
iar Dumnezeu se instalează înăuntru
şi omul o împinge. (J. Prevert, ***Roata sau marile invenţii)***

ori:

Iertat să fie cel ce la mânie,
Mi-a împlântat cuţitul pân' la os,
De neiertat şi neuitat să fie
Cel care-a râs de gându-mi bătăios. (N. Labiş, ***Catren***)

În relaţia subiectului cu oricare din microtextele reproduse, purtătoare de *frumos* – acesta poate dobândi, primi sensuri dintre cele mai variate de la un subiect la altul, determinând stări, trăiri diferite: de la încântare, bucurie, extaz până la tristeţe, durere, tragism. Sau, de pildă ***Preludiile*** lui Fr. Liszt (1811-1886) marele pianist, compozitor şi pedagog ungur – frumuseţea muzicii acestei opere recunoscute şi apreciate oriunde în lume poate fi receptată în cele mai nuanţate maniere, fiindu-i asociate stări de spirit diverse: de la audierea lor în sălile de concert (Capitol din Timişoara, Budapesta, Viena, Köln) şi aprecierea cu elevată satisfacţie din partea melomanilor până la ascultarea lor într-o biserică într-un moment decisiv de angajare, absolvirea facultăţii ori liceului, luarea unei hotărâri. Dar ceea ce am spus de atâtea ori rămâne valabil şi în acest caz: *opera de artă este deschisă,* sensurile sale sunt multiple, principale şi secundare, generale şi particulare împreună cu care reuşim să realizăm constituirea *sensului global, nou, revelator* ceea ce în informatică se numeşte *informaţia H* (I. Frunzetti).

În acest domeniu, prioritar al emoţiilor s-au elaborat teorii numeroase din care au rezultat, evident, şi clasificări – ca cele ale lui P. Fraisse, 1965; Izard, 1977; Pancacep, 1982 – făcând adesea concurenţă vocabularului bogat din literatura şi din textele de teatru de la Shakespeare la E. Ionesco: bucurie, plăcere, mânie, gelozie, furie, anxietate, angoasă etc. unii psihologi şi-au propus să realizeze o explicaţie a reacţiilor fiziologice sau sentimentor arătând că sunt primele, crezând că celelalte n-ar fi decât simple consecinţe ale acestora – teoria lui James-Lange, după cum subliniază P. Fraisse[114].

Din perspectiva prelucrării informaţiei, dublul aspect al emoţiilor se poate aplica în termeni de mecanisme paralele. Astfel, sunt alertaţi diferiţi centri de prelucrare într-o situaţie emoţională şi aceştia declanşează paralel, eventual în interacţiune atât mecanismele vegetative cât şi cognitive. Cercetărilor unor

[114] Lieury, A. – ***Manual de psihologie generală,*** 1996

Scanned with CamScanner

psihologi cum ar fi Karli (1971), Schmidt şi Karli (1982) în domeniile microelectrofiziologiei şi farmacologiei confirmă teoria lui Darwin conform căreia există o legătură între emoţiile de la animal şi cele de la om. În acest sens emoţiile ar fi – într-o oarecare măsură – fosilele sistemelor de reacţie care aveau, cândva, o utilitate biologică la strămoşi noştri animali. S-a ajuns până acolo încât se consideră că la mamifere - şobolani, pisică, chiar om – există la nivelul sistemului limbic *creierul emoţional* hipotalamus, hipocamp, amigdală, bulb olfactiv, o parte a talamusului etc. – Karli (1969) - sisteme de comandă a emoţiilor. Acest centru ar declanşa reacţii corespunzătoare motivaţiilor, pentru activitatea moderată şi emoţii când sistemul este activat la un nivel de intensitate mai mare. În acest mod s-a ajuns la elaborarea unor sisteme motivaţional-emotive, sistemele plăcerii (motivaţiile afective), ale fricii, ale mâniei şi ale disperării. Fiecare sistem ar fi preprogramat genetic şi ar răspunde la un număr redus de stimuli naturali – necondiţionaţi – care declanşează reacţii specifice.

EMOŢII	STIMULI	REACŢII
Plăcere	apetitivă	satisfacţie
Mânie	frustrare agresiune	luptă
Frică	durere şi pericol de distrugere	fugă, imobilizare
Disperare	pierderea contactului social	vaiete, plânsete

Pe noi ne-ar interesa prioritar doar cea dintâi, plăcerea, adică dorinţa, bucuria, exultanţa, exuberanţa etc. – ce înglobează motivaţiile apetitive (căutarea hranei, a unui partener sexual) ceea ce corespunde la om nevoilor hedoniste ale filozofilor, respectiv căutării plăcerilor în citirea unei cărţi, vizionarea unui film, spectacol, vizitarea unui muzeu, audierea unui concert, vizionarea unui spectacol şi contemplarea unei opere arhitectonice etc.

Scanned with CamScanner

PSIHOLOGIA COMUNICĂRII

I. ARTA COMUNICĂRII

1. Consideraţii generale

Comunicarea este similară cu percepţia. Ea presupune transmiterea, intenţionată ori nu, de informaţii menite să lămurească ori să înrâurească un subiect sau un grup de subiecţi (receptori), fără să se limiteze doar la atât. Totodată, asupra subiectului-receptor, informaţia produce şi un efect retroactiv (feed-back), în egală măsură, chiar asupra subiectului-emiţător.

Aşadar, a comunica înseamnă a efectua o reacţie inversă şi, în pofida produselor înregistrate de omenire şi după cum sesiza J. Ratner: *se poate constata cu sarcasm că între timp, omul a reuşit să parcurgă distanţa până la Lună, dar a eşuat sistematic când a încercat să ajungă la semenul său*[115]. Tehnica feed-back-ului optim permite dialogul autentic şi, deopotrivă, civilizat cu omul şi eventual cu arta. Răspunderea pentru orice reacţie inversă revine emiţătorului, deoarece, când emiţătorul **E** transmite (explică) ceva lui **R** (receptor, elev, lector, privitor, contemplator) şi acesta nu percepe decât parţial ori înţelege eronat, atunci răspunderea revine lui **E**.

Este ştiut că limbajul nu-i singura conduită ce intervine în comunicare, alături se află permanent mimica şi gestica. În plus, nu toate comunicările se exprimă raţional. Uneori **percepem** mai mult decât se comunică firesc, de aceea S. Freud a putut vorbi despre comunicarea de la inconştient la inconştient, fapt ce exprimă capacitatea unor subiecţi de a percepe **indici** subtili, neconştientizaţi.

Să mai reţinem că ea, comunicarea nu-i apanajul omului, că apare şi în cazul animalelor, insectelor şi plantelor. Astfel, albina indică printr-un dans, celorlalte locuitoare ale stupului, locul unde se află flori, distanţa şi calitatea nectarului (consemna K. von Frisch). Pinii, plopii, arţarii răniţi îşi avertizează congenerii despre vătămările suferite, întocmai cum şoferii se avertizează unul pe altul asupra unui control rutier iminent, eventual asupra proximităţii

Scanned with CamScanner

radarului, fapt ce are ca efect în cazul copacilor declanşarea unui mecanism chimic de apărare împotriva agresorilor (P. Caro, 1983) şi în cazul al doilea reducerea vitezei. De ce? Pentru că de la bacterie la om, toate fiinţele au nevoie pentru a supravieţui să fie informate atât asupra stării proprii cât şi asupra ambientului. Semnalele utilizate sunt dintre cele mai variate: vizuale, ca în cazul licuricilor, electrice, ca la gimnoţi, sonore ca la cintezoi, ultrasonare, ca la lilieci, tactile, ca la furnici sau chimice, ca la viermii de mătase care emit feromonele, cârâitul, la păsările de curte, grohăitul la porci ş.a.m.d. (N. Sillamy)

2. Elementele comunicării: semnul, semnalul, indicele şi simbolul

Comunicarea, aidoma informaţiei, se decelează ca în majoritatea situaţiilor atât una cât şi alta. Din asemenea motive atât constructele limbajului verbal, cât şi artificiile paraverbale sau nonverbale pot fi considerate **semne** purtătoare de **semnificaţii**. Ipoteza noastră porneşte de la premisa că discursul literar, artistic, arta în asamblul său, poate fi analizată ca o structură de semne, de constructe, de entităţi care pot sta în locul unei realităţi, ele trimit la anumite realităţi ori se autoprezintă de la sine. **Semioza** artei ar desemna procesul perceperii realităţii, priceperii şi recreării sale sub formă de imagini artistice semnificante, purtătoare de semnificaţii. Ea este, după Umberto Eco, fenomenul obiect, în vreme ce **semiotica** este ştiinţa care studiază obiectul.

S-a relevat mai demult că orice semn este un înlocuitor al unei realităţi ori a unui gând (imagini, reprezentări, percepţii) şi întreţine relaţii semice pe axele sintagmatice şi paradigmatice ale desfăşurării câmpului semiotic. Semnul presupune o conştiinţă interpretatoare, deoarece *ceva ce este semn doar pentru că este interpretat ca semn de către un interpret oarecare* (Morris). Spre deosebire de **semnal**, care declanşează reflexul şi inconştientul, **semnul** apelează la gândire, inteligenţă. Astfel, datul din cap care, de regulă, înseamnă aprobare, este un semn, similar cu mimica emoţională sau cu simbolul matematic.

În concluzie, **semnul**, exprimă o idee ori un sentiment, dar pentru a fi inteligibil presupune pricepere – tacită ori explicită – între cei în cauză (indivizi). El este un element de transmitere a unei comunicări susceptibile de semnificaţii plurale, uneori fără nici o legătură logică cu ceea ce reprezintă el.

[115] Birkenbihl, V. – ***Antrenamentul comunicării sau arta de a ne înţelege***, Gemma Press, Bucureşti, 1998

Scanned with CamScanner

De ce? Fiindcă hotarele între **semne, semnale** şi indici nu sunt ferm stabilite şi acelaşi element poate fi consecutiv indice, semnal ori semn. De exemplu: *fumul este un indiciu natural al focului – dacă nu faci foc nu iese fum; fumul poate deveni el însuşi semnalul unui eveniment* – de Sf. Paşti, de asemenea *fumul din grădini – primăvara, în timp ce jeturile ritmice de fum pe care le utilizează indienii din America de Nord pentru a comunica între ei devin semne codificate* (sau bătutul este rezultatul atingerii ciocanului cu suprafaţa unui obiect, dar bătutul poate fi el însuşi semnalul unui eveniment – toaca de exemplu în timpul Săptămânii Patimilor, în vreme ce bătutul, într-un anumit fel, devine un semnal pentru a comunica între semeni: chemarea la rugăciune, transmiterea unor mesaje în cazul celor aflaţi în detenţie ş.a.).

În cazul semnalului – element senzorial asociat cu un obiect sau cu o situaţie – un sunet, o lumină, o imagine pot deveni, pentru animalele condiţionate la aceşti stimuli, semnale vestitoare de hrană ori de şoc electric. *Spre deosebire de om, animalul nu cunoaşte decât semnale.* Astfel, proiectarea unei umbre asupra unei moluşte declanşează la aceasta o reacţie de retragere; vederea oglinzii de către câini ori ascultarea muzicii are drept consecinţe reacţii specifice. În toate cazurile este vorba de stimuli specifici, purtători ai unui mesaj datorită căruia animalul îşi adaptează comportamentul la realitate. Semnalele apar şi în cadrul cuplului mamă-copil. Acestea sunt de natură afectivă şi unele scapă conştiinţei indivizilor.

Artistul – oricare ar fi el – postulează informaţii, simţiri, stări şi le exteriorizează preeminent prin semne. Gândurile, sentimentele se materializează prin semne. Prin urmare orice semn se adresează altui semn ş.a.m.d. Gândul supraordonat, este în ultimă instanţă, tot un semn şi încercarea de a-l semnifica ţinteşte către un alt semn ... şi aşa ad infinitum. De îndată ce generatorul semiotic a fost pornit, cu greu mai poate fi oprit. Semioza devine nelimitată, infinită ca posibilităţi.

Mişcarea lanţului de semne produsă de protagonişti, antrenează, de regulă, deplasări continue de semnificaţii, circularităţi redundanţe, tribulaţii nedorite (mâhniri, necazuri ce se ţin lanţ) sau tăceri inoportune care periclitează priceperea – raţiunea existenţei câmpului semiotic.

De aceea se impune intervenţia necondiţionată a unui reglator al generatorului semiotic – care în cazul artei este *criticul de artă, cititorul avizat*, pregătit fără de care se disipează înţelegerea, cu prioritate perceperea şi receptarea în condiţii fireşti a operei de artă.

Scanned with CamScanner

3. Arta de a comunica

Proces ce vizează transmiterea informației de la E la R (emițător-receptor). Episod al activității, comunicarea favorizează interrelaționarea, interacționarea și intercomunicarea dintre congeneri în contextul acțiunilor de supraviețuire a grupului. În general, comunicarea pare ușoară, de-a dreptul banală, fiindcă *dacă nu mă întreabă nimeni știu, dar, dacă trebuie să răspund la o întrebare, încetez să mai știu* (Sf. Augustin, ***Confesiuni***). În toate cazurile, comunicarea este procesul prin care un sistem este stabilit, menținut și modificat prin intermediul unor semnale comune care acționează potrivit unor reguli. Avatarurile mesajului – elaborat de o **sursă** este apoi codificat de **E** (emițător) sub forma unor semnale ce parcurg **C** (canalul) pe traseul căruia se confruntă cu primejdia distorsionării lor ca urmare a intervenției unei surse de zgomot, după care parvine la **R** (receptor) ce le decodifică restituind mesajului forma inițială și îl încredințează, după caz lui **D** (destinatarului).

Urmăriți schema: (Fig. nr. 6) - Schema comunicării – după Shannon și Weaver:

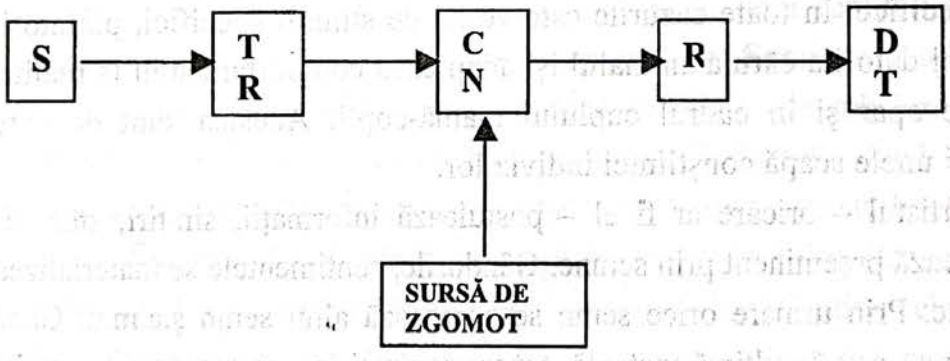


Fig. nr. 6 – în care:

S – sursă; TR – transmițător; CN – canal; R – receptor; DT - destinație

Ea ne permite să percepem mai bine esența oricărei comunicări – de la transmiterea ereditară a caracterelor biologice până la discursul poetic, muzical ori cinematografic. Așadar, comunicarea poate fi: biologică, tehnologică, socială, artistică ș.a.m.d. În funcție de fiecare element, R. Jakobson a stabilit funcțiile limbajului, implicit al comunicării după cum reiese din schema următoare: (fig. nr. 7)

Scanned with CamScanner

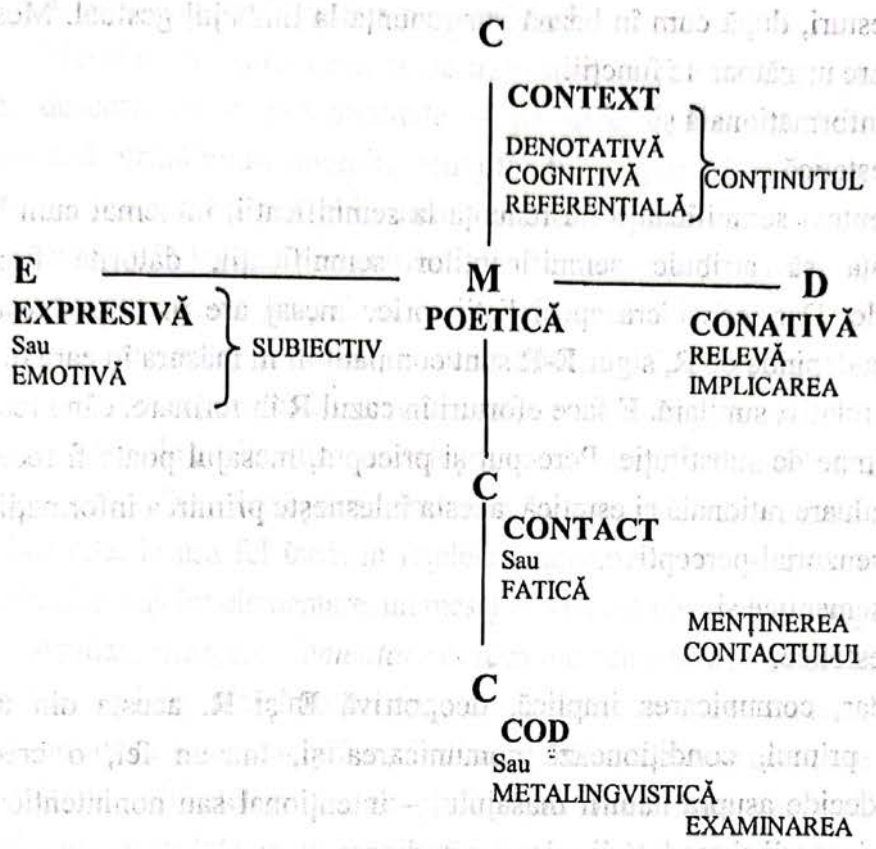


Fig. nr. 7

Dintre ele, de exemplu, **M** (mesajul) acoperă o multitudine de varietăți pe care le desemnăm în limbaj ca gânduri, sentimente, idei, trăiri, emoții, stări de conștiință ori produse ale imaginației, toate având ca numitor comun *inefabilul*, virtutea (sau poate defectul) *de a rămâne* inaccesibile *sistemelor noastre senzoriale*.

Manifestările psihismului – ca cele menționate nu pot fi sesizate direct nici măcar de organele de simț. De aceea **E** recurge, deseori, la *substituție*, adică încredințează unor semnale materiale, perceptibile senzorial, misiunea de a reprezenta indirect, prin procură, produsele impalpabile ale conștiinței și afectivității. Dar, înlocuirea nu înseamnă însă transport, fapt pentru care ele rămân în continuare principial *netransmisibile*. Așa se întâmplă în romanul lui H. G. Wells, ***Omul invizibil*** cu protagonistul său. Mesajul nedrapat în semnal rămâne inaccesibil lectorului, care nu are cum sesiza o prezență ce nu-i impresionează simțurile.

Transmis de **E** – și el poate fi multiplu. Oricum ar fi natura a ceea ce transmite, e nevoie să fie compatibil cu cea a canalului de transmisie. Astfel, doi cosmonauți, aflați în vidul cosmic, sunt obligați să renunțe la cuvinte și să

Scanned with CamScanner

recurgă la gesturi, după cum în beznă vor renunța la limbajul gestual. Mesajul oricare ar fi are următoarele funcții:

a) informațională și
b) estetică.

În context semnificanții nu renunță la semnificații, întocmai cum **R** nu poate renunța să atribuie semnificanților semnificații, datorită funcției informaționale. Dar, consideră specialiștii, orice mesaj are un aspect estetic. Înțelegerea sa depinde de **R**, sigur **E-R** sunt compatibili în măsura în care dispun de pregătire, relativ, similară. **E** face eforturi în cazul **R** în formare, când recurge la diferite semne de substituție. Perceput și priceput, mesajul poate fi receptat. Proces de evaluare rațională și estetică, acesta înlesnește primirea informațiilor

a) senzorial-perceptive,
b) semantice și
c) estetice.

Așadar, comunicarea implică, deopotrivă **E** și **R**, acesta din urmă, întocmai ca primul, condiționează comunicarea și, într-un fel, o creează, deoarece el decide asupra naturii masajului – intențional sau nonintențional – perceperii, priceperii și receptării sale plenitudinare.

Față de **E** care este intenționat ori nu, **R** este mai puternic – este întotdeauna activ, dispune de putere de creație, de condiționare și de decizie.

Arta de a comunica, așadar, presupune implicarea personală și emoțională a două persoane angajate în dialog. **Subiectivă**, concomitent **verbală** și **nonverbală**, rezolvată problema comunicării ar echivala cu rezolvarea marilor probleme ale omenirii, cum sunt: războiul și pacea, echilibrul ecologic, schisma de la 1054, care ar putea fi încheiată în momentul în care Sanctitățile Lor, Papa Paul al II-lea și Bartolomeu s-ar angaja foarte serios la un dialog care să-i pună capăt.

Nimic nu se poate fără dialog. Raporturile dintre oameni ca, de altfel, dintre aceștia și artă, indiferent de natura ei, nu vor fi niciodată amiabile în afara *dialogului civilizat*. Din fericire acesta nu-i ineist, înnăscut, ci un proces care se învață diacronic, în sânul familiei, în școală, în viață și în societate.

Conversația ori dialogul reprezintă un schimb obiectiv de păreri despre obiecte, idei, întâmplări ș.a. care presupune ambientul, impactul bazat pe considerație reciprocă, excluderea ideilor preconcepute, acceptarea partenerului de dialog, implicit a operei de artă, așa cum este, încrederea reciprocă, stăpânirea științei lecturii, preponderent a ascultării, contemplării – toate și fiecare rodul educației permanente.

Scanned with CamScanner

4. Mesajul ca formă a comunicării

Mesajul nu-i doar ceea ce se transmite, ci şi ceea ce se receptează. El există, deseori, ca o potenţialitate – pe care o instanţă hermeneutică o actualizează atribuindu-i anumite semnificaţii – sigur că în raport cu sine, cu pregătirea, priceperea sau abilitatea sa. Mesajul este un ansamblu de date, imagini ori idei în legătură cu stările reale sau virtuale ale unui obiect. Material se concretizează într-un grup de semne sau litere ce aparţin unui alfabet.

Cum se formează? Printr-o operaţie de selecţie şi combinare (îmbinare) a elementelor informaţionale. La nivelul recepţiei informaţiilor, adică la nivelul zonelor receptoare ale analizorilor, mesajele sunt *elementare* şi au voloarea unui *indice de recunoaştere*. Dar, după cum ştim, obiectul este receptat integral, în totalitatea însuşirilor sale, în aşa fel încât în reţelele neuronale se reconstituie din fluxul de ansamblu al mesajelor elementare, un mesaj ce vizează obiectul în integralitatea sa.

Aşadar, *mesajele elementare* corespund senzaţilor, iar cele *de ansamblu*, percepţilor cuplate, mai întotdeauna, de cuvinte care desemnează obiectul şi exprimă noţiunea – ca structură a gândirii ce reflectă notele esenţiale, generale şi universale ale obiectelor ce fac parte dintr-o anumită clasă. În principiu, *mesajele sunt receptate graţie unor subsisteme specializate, numite traductori de intrare*, la nivelul cărora se realizează decodificarea lor şi recodificarea într-un cod specific – *la nivelul analizatorului convertindu-se în influx nervos, care ajunge la nivelul encefalului unde se realizează o analiză şi o sinteză fină, iar influxul pe cale eferentă ajunge la organul efector* (P. Popescu Neveanu). Prin urmare, limbajul – codul – are dimensiune ermeneutică şi se impune a fi decodificat, descifrat, când ar putea însemna:

a.) ceva mai mult decât s-a vrut de către autorul său,

b.) ceva mai puţin decât este el în realitate,

c.) ori îşi pierde semnificaţiile care îi sunt eludate.

Prin urmare, *mesajul este o aşteptare, o aspiraţie către ceva* ... Deseori dobândirea calităţii, competenţei de a percepe, pricepe, recepta se înfăptuieşte mai întotdeauna "pe cont propriu". Semnele remise receptorului – percepătorului – predispun spre un atare demers hermeneutic. Sensul însuşi evocă o lipsă şi solicită percepătorul să-l înlocuiască cu ceva. În consecinţă *semnul este dintr-o dată marcare şi lipsă, în mod originar dublu* (T. Todorov). El dă naştere unui noian de solicitări.

Partea semnului care poate deveni sensibilă, perceptibilă de la Saussure încoace – se numeşte **semnificant** şi partea absentă poartă numele de

Scanned with CamScanner

semnificat, în timp ce relaţia care le întreţine pe amândouă reprezintă **semnificaţia** (denotatul-conotatul).

Oricum ar fi, semnificaţia se creează, se structurează pornind întotdeauna de la ceva care nu există încă. Din perspectiva noastră, mesajul ar putea fi o competenţă, în vreme ce din perspectiva receptorului – percepătorului – o performanţă. Semnificaţiile mesajelor nu se transmit, ci se fac, se *creează* la fiecare pol în parte, în funcţie de o serie de parametri contextuali, preexistenţi ori structuraţi în actul enunţării.

Important e nu numai ce spune artistul – scriitorul, pictorul, sculptorul, muzicianul, interpretul, ci şi cum anume o face, în ce formă realizează el opera. *Enunţarea* – scrie Roland Barthes - *expunând locul şi energia subiectului sau chiar lipsa acestuia – ceea ce nu înseamnă în nici un caz absenţa sa – ţinteşte însuşi realul limbajului, ea recunoaşte că limbajul este un imens halou de implicaţii, efecte, ecouri, drumuri drepte şi ocolite, întortocheate, ea decide să dea glas unui subiect, deopotrivă insistent şi irepetabil, necunoscut şi totuşi recunoscut cu o familiaritate nerecunoscătoare, cuvintele nu mai sunt în mod iluzoriu, înţelese ca simple instrumente, ci lansate asemeni unor proiectile, explozii, vibraţii, maşinării, o imensă savoare*[116]. De aici pluralitatea semnificaţiilor decelate prin interpretarea şi chiar relativa *încâlceală* sau acel *blocaj* al comunicării când artistul nu mai ţine sub control elementele perturbatoare – redundanţa sau sensurile supradimensionale care distrag percepătorul, receptorul.

5. Comunicarea eficientă

O comunicare eficientă, un feed-back optim, presupune următoarele tehnici: **parafraza** (*to paraphrase*, redarea unui mesaj prin propriile cuvinte) – *limpezimea exprimării, evitarea neînţelegerilor, adoptarea unei atitudini binevoitoare* în cazul comunicării obişnuite, deoarece adevărat nu este ceea ce a spus cineva (E), ci, mai întotdeauna, ceea ce a perceput (R) cineva din punctul său de vedere; situaţia este cu atât mai acută în cazul operei de artă al cărei limbaj este sau nu este cunoscut, mai mult ori mai puţin şi în plus lasă la latitudinea lectorului, percepătorului, receptarea mesajului. Artistul prin excelenţă încifrează, codifică.

Alături de tehnica menţionată în situaţiile cotidiene, obişnuite, se mai recurge la întrebările directe sau indirecte, sugerate, ascultarea activă. Limbajul neacceptării se exprimă, prin apreciere, sentinţe, critici, dăscălire, ameninţare,

[116] Barthes R.- ***Romanul scriiturii***, Ed. Univers, Bucureşti, 1987

Scanned with CamScanner

dojană, control care provoacă partenerului de dialog, interlocutorului obişnuit teamă, indispoziţie, pretext de introvertire, sentimente de culpabilitate, ameninţare şi insatisfacţie. De aceea acceptarea interlocutorului trebuie atestată. Atestarea ei este facilitată de ascultarea cu atenţie a interlocutorului, de reacţii inverse, observaţii pozitive ş.a. ceea ce nu-i posibil *în cadrul dialogului civilizat cu arta.*

În cazul acestei comunicări, în general dirijate, de exemplu, situaţia este următoarea: opera – cititorul reprezintă resursele. De la operă pleacă spre cititor tot felul de mesaje – codificare – acesta percepe, eventual le înţelege şi le receptează în măsura în care îi permite pregătirea, vârsta, psihologia şi, la rândul său, acţionează asupra scriiturii, recreând-o, în funcţie de ceea ce-i permit particularităţile sale psihice. Când perceperea e dirijată de profesor ori cititorul avizat, criticul de artă – atunci decodificarea receptorului poate fi corectată, orientată – cel puţin aparent – în direcţia dorită în contextul realităţii de feed-back. Decantarea unei semnificaţii angajează – potrivit semioticianului Ch. Morris trei planuri ale relaţionării semice:

1. **sintactica** – relaţia semn-semn,
2. **semantica** – relaţia semn-referent
3. **pragmatica** – semn-utilizator[117]

În cazul legăturilor **sintactice** – premise ale decodificării, descifrării sensurilor – sunt implicate anumite norme de care e absolut necesar să se ţină seama: construcţiile sintactice (felul de a spune ceva, de a exprima, de a pleda, de a admonesta), deoarece acestea pot ele însele deveni mesaje adiacente (ce se adaugă mesajului principal format la nivelul semantic), ştiut fiind că unele mesaje pot fi transmise prin fraze, dar nu se află în frază.

Dacă în cazul comunicării obişnuite, E (emiţătorul) vizează două planuri:·

a). - cel al conţinutului şi

b). - cel al relaţiei - acesta din urmă este definitoriu pentru cel dinâi; doar atâta timp cât relaţia E-R este pozitivă sau neutră, cel dintâi, adică planul conţinutului este cvasi "liber", în sensul că mesajele se transmit nestingherite către celălalt. În cazul în care apare starea de nervozitate, inhibiţie, excitaţie, iritare, invidie, gelozie, suspiciune, neîncredere ş.a. atunci relaţia este mult mai importantă. De aceea e imperios necesar să reţinem că într-o comunicare interparteneri primează relaţia, acel *cum spunem ceea ce spunem* ca să nu diminuăm conţinutul ideatic.

[117] Morris Ch.– ***Writing on the General Theory of Signs***, Mounton, Paris, 1975.

Scanned with CamScanner

Dacă unul dintre parteneri este afectat apare, poate să apară *ceaţa psihologică*, urmarea perturbării planului de relaţie, deoarece relevă Vera Birkenbihl, planul conţinutului livrează informaţia, în timp ce planul relaţiei oferă informaţii despre informaţii (limbajul trupului, intonaţie, gesturi etc.). când relaţia este negativă, atunci planul relaţiei anulează conţinutul, *când planul relaţiei este serios perturbat, nu încercaţi să faceţi loc informaţiei (planul conţinutului). În locul acesteia adresaţi-vă prin planul relaţiei, sens în care limbajul trupului – mimică, gestică, intonaţie – este deosebit de important. Deoarece atâta timp cât celălalt se află în ceaţă psihologică, va percepe, în special, semnalele din planul relaţiei*[118].

Risipirea ceţei psihologice face posibilă comunicarea în planul conţinutului. Analogia cu dialogul civilizat cu arta este posibilă şi necesară, chiar dacă emiţătorul creează impresia unui dat, acelaşi. În cazul perceperii, priceperii şi receptării mesajului operei de artă contează foarte mult pregătirea percepătorului pentru dialog, stimularea şi înarmarea lui cu metodologia adecvată. Uneori, cel puţin în etapa formării sale, intervenţia educatorului natural sau de profesie, mai mult a percepătorului avizat implicat direct sau indirect în realizarea dialogului este indispensabilă.

Realizarea percepţiei – în cazul operei de artă – adică a acelei conduite psihologice complexe prin care percepătorul îşi organizează senzaţiile şi ia cunoştinţă de realitatea reflectată în imagini artistice cu ajutorul cuvintelor, liniilor, culorilor, materialului, sunetelor ş.a.m.d.

După cum se ştie, percepţiile se constituie din ceea ce este dat în mod direct de organele de simţ – sensibilitatea extraperceptivă – precum şi din proiecţia imediată în obiect a unor calităţi cunoscute prin inferenţă: percep efortul halterofilului, fiindcă pun în masa metalică pe care el o ridică propria mea sensibilitate proprioceptivă. Fiecare percepe în raport cu ceea ce este, cu sensibilitatea sa, şi aceasta cu atât mai mult în cazul operei de artă – pregătire, vârstă, experienţă ş.a. Dacă merg la mare, percep realitatea diferit, după cum mă aflu în concediu, la odihnă, pentru a efectua o cercetare, primind stimuli diverşi pe care-i selectez în raport cu expectaţiile proprii.

În ansamblu, individul percepe ceea ce-l interesează, ceea ce are contingenţă cu lumea lui. Într-un fel percepe, să zicem, opera ***Romanul adolescentului miop*** al lui Mircea Eliade, preadolescentul, adolescentul, tânărul, şi într-un alt fel adultul sau bătrânul, în raport cu semnificaţiile pe care

[118] Birkenbihl V.– opera citată

Scanned with CamScanner

semnificanţii, lumea creaţiei o au pentru ei. Preşcolarii şi şcolarii mici văd în felul lor sculptura lui Michelangelo, în timp ce preadolescenţii, adolescenţii, tinerii ori adulţii, într-un cu totul alt fel, faţă de primii atraşi de nudismul şi organele sexuale ale sculpturii lui Michelangelo, ***David***. Mai mult ca un simplu fenomen senzorial, percepţia este o conduită psihologică complexă, care se raportează la un cadru de referinţă particular eleborat în limitele experienţei personale şi sociale. Faptul relevă şi explică, în acelaşi timp, de ce un obiect – cu atât mai mult o operă de artă – nu are ori nu va avea aceeaşi semnificaţie pentru doi, trei sau mai mulţi subiecţi, fiindcă toţi şi fiecare îşi au sistemul propriu de referinţă. Americanii: R. Levine, I. Chein şi G. Murphy preocupaţi de influenţa foamei asupra percepţiei au sesizat că subiecţii flămânzi percep în operele de artă cu care intră în impact cu deosebire alimentele, în timp ce indivizii sătui nu le bagă în seamă, chiar le scapă.

Reacţia percepătorului obişnuit diferă de la un individ la altul, de la o colectivitate la alta: dayakul din Borneo percepe în surâsul semenului dispreţ, japonezul, tulburarea emoţională, în timp ce occidentalul, bunăvoinţă, amabilitate.

Aceste criterii şi altele pe care le întrebuinţăm, nu o dată, inconştient, sunt indispensabile şi ne îngăduie structurarea mediului care să ne asigure un minimum de securitate, în afara căreia viaţa ar fi imposibilă – acte, operaţii, acţiuni. În general, sursa neînţelegerilor, stărilor conflictuale o constituie percepţiile, pentru că sistemele de referinţă ale oamenilor nu sunt identice. Despre o atare identitate, cu atât mai mult, nu poate fi vorba în cazul percepătorilor de artă.

Planul semantic asigură formarea semnificaţiilor în gradul cel mai înalt posibil, deoarece atât emiţătorul cât şi receptorul ataşează fiecărui semn realitatea la care acesta trimite sau pe care o desemnează. Nici un semn nu poate fi golit de conţinutul pe care îl vehiculează. Când receptorul are ca interlocutor cartea, respectiv opera, în absenţa coordonatorului percepţiei, situaţia este mai grea, deoarece el receptează la nivelul semantic după cum se pricepe. În absenţa priceperilor şi deprinderilor, evident şi a aptitudinilor, abilităţilor sau talentului, acesta este cu atât mai greu de finalizat.

Dialogul se realizează cu opera şi devine civilizat în limitele în care a fost deprins şi însuşit de către receptor. În acest scop receptorul, elev sau student, spectator, se impune a fi educat în vederea realizării perceperii şi receptării, în fond a dialogului *civilizat cu arta* (Victor Ernest Maşek).

Planul pragmatic – evidenţiază tocmai creativitatea şi productivitatea receptorului în a interpreta diferite semne. Orice semn se revelează într-un anumit context existenţial şi actualizează, în egală măsură, experienţa de viaţă a

Scanned with CamScanner

locutorului. Pe această coordonată Wittgenstein releva că, de fapt, sensul este uzual şi, în consecinţă el nu poate fi determinat independent de intenţionalitatea artistului. Perceperea şi priceperea sunt asigurate de vigilenţa – atenţia, concentrarea cititorului, privitorului sau ascultătorului – asupra operei pentru a surprinde intenţionalitatea creatorului.

II. CANALELE COMUNICĂRII

Canalele comunicării, în cazul operei literare, de exemplu, ar putea fi la nivel de sistem următoarele:

1. Subsistemul verbal

Discursul scriiturii, consecinţă a imaginaţiei şi gândirii se concretizează întotdeauna în limbaj care se formează în timp şi cu timpul din limbajul simţurilor, trăirilor şi emoţiilor artistului ce-şi lasă pecetea supra limbii. Cuvintele integrate în unităţi propoziţionale cât şi la nivelul frazic (în sintaxe care pot vorbi ele însele) sunt convertite de scriitor într-un standard prelocuţionar care, exploatat cum se cuvine, reprezintă un factor de incitare a voinţei, atenţiei şi fanteziei cititorului.

Conotaţiile lexemului, corolar al contextului, respectiv al discursului în general, produce o rezonanţă a întregii sale istorii anterioare[119] ce au puterea de a trezi cititorului imagini şi emoţii, trăiri şi sentimente cu valenţe benefice pentru perceperea, înţelegerea şi receptarea operei de artă.

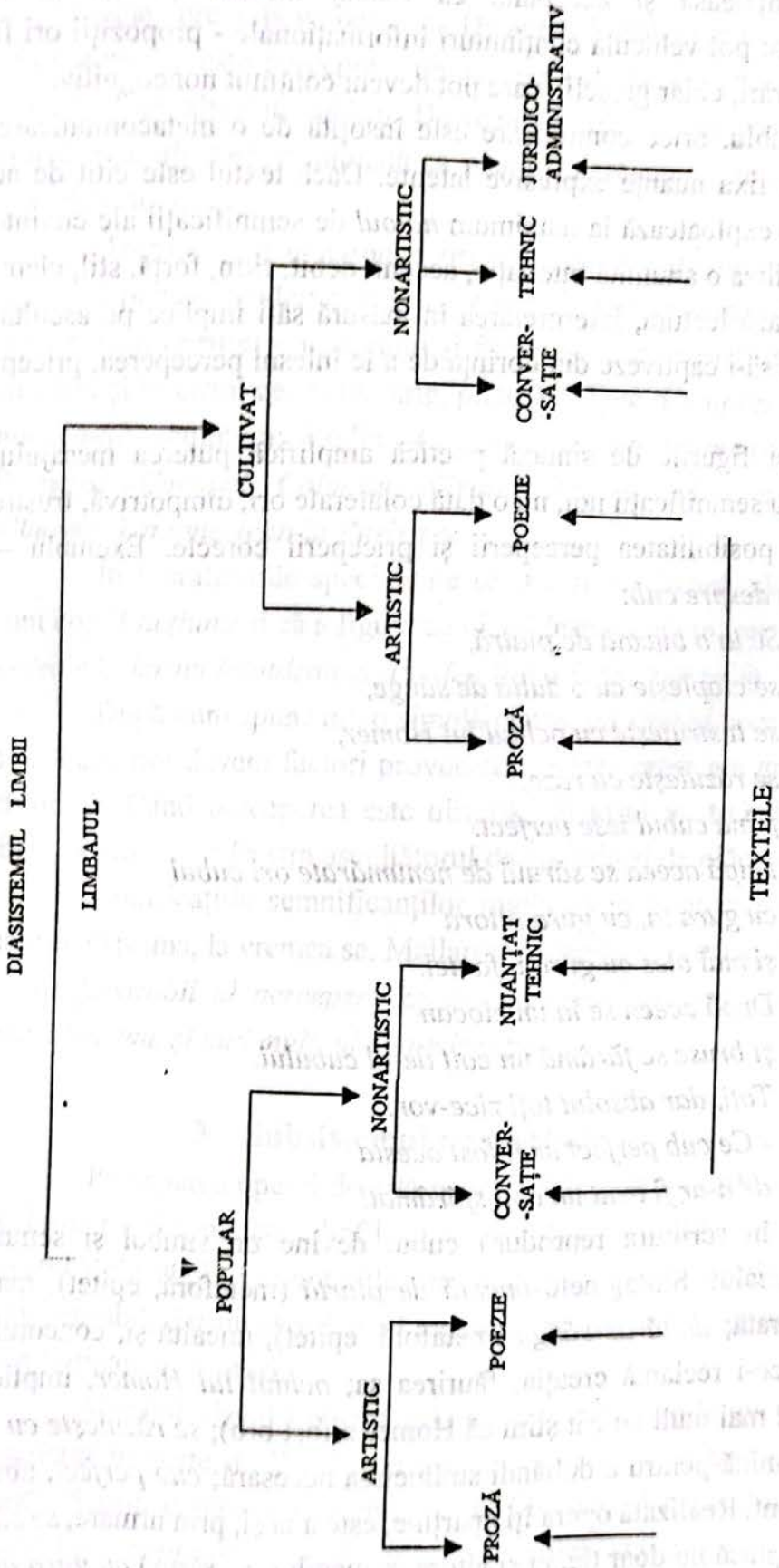
Limbajul – după Bühler – comportă nu numai funcţia de comunicare, ci şi o funcţie de apel orientat spre destinatar şi o funcţie expresivă care vizează locutorul. R. Jakobson, pe lângă cele trei funcţii subliniate de Büchler, a mai prezentat şi altele, menţionate mai sus (metalingvistică – care este orientată spre cod; poetică – care are ca obiect enunţul, cu deosebire felul în care acesta este exprimat artistic, mesajul; fatică – acesta vizează prioritar contactul comunicării).

Aceste funcţii şi alături de ele multe altele – naturaleţea, expresivitatea, brevilocvenţa sunt intrinseci limbajului operei literare, de fapt codului ce urmează să-l decodifice pentru a percepe şi recepta creaţia în totalitatea ei. Iată cum s-ar prezenta el:

---

[119] Steiner George, după Babel – *Aspecte ale limbii şi traducerii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1983

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

2. Subsistemul paraverbal

Opera înţeleasă şi acceptată ca limbaj include şi alte resorturi comunicative care pot vehicula conţinuturi informaţionale - propoziţii ori fraze incomplete, ilustrări, chiar greşeli –care pot deveni conţinut noncognitiv.

În ansamblu, orice comunicare este însoţită de o metacomunicare, ce poate sugera ori fixa nuanţe expresive latente. Dacă textul este citit de actor, profesor, aceştia exploatează la maximum *haloul* de semnificaţii ale cuvintelor, după cum vor utiliza o anumită intonaţie, accent, debit, ritm, forţă, stil, elemente care personalizează lectura, interpretarea în măsură să-i implice pe ascultători, să-i emoţioneze, să-i captiveze din dorinţa de a le înlesni perceperea, priceperea şi receptarea.

Tropii şi figurile de sintaxă poetică amplifică puterea mesajului, îl suplimentează cu semnificaţii noi, nu o dată colaterale ori, dimpotrivă, frustrează ascultătorul de posibilitatea perceperii şi priceperii corecte. Exemplu – N. Stănescu, ***Lecţia despre cub***:

Se ia o bucată de piatră,
se ciopleşte cu o daltă de sânge,
se lustruieşte cu ochiul lui Homer,
se răzuieşte cu raze,
până cubul iese perfect.
După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
şi mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
şi brusc se fărâmă un colţ de-al cubului.
Toţi, dar absolut toţi zice-vor:
- Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!

Astfel, în scriitura reprodusă cubul devine un simbol şi semnifică perfecţiunea, idealul. Sintagmele *bucată de piartă* (metaforă, epitet), materia brută, neprelucrată; *daltă de sânge* (metaforă, epitet), unealtă şi, concomitent, relevă efortul ce-l reclamă creaţia, făurirea sa; *ochiul lui Homer*, implicarea plenară (cu atât mai mult cu cât ştim că Homer a fost orb); *se răzuieşte cu raze*, respectiv cu lumină pentru a dobândi strălucirea necesară; *cub perfect*, absolut, frumos, fascinant. Realizată opera îţi aparţine, este a ta şi, prin urmare, *se sărută*, e necesar să-ţi placă nu doar ţie, ci şi altora, semenilor, se sărută *cu gura altora*,

Scanned with CamScanner

evident şi cu *gura infantei*, femeii ingenue. Dar, opera nu-i percepută întotdeauna corect, la voloarea sa. De aceea lovită, ciobită *se fărâma un colţ de-al cubului*, ea este percepută, de această dată ca imperfectă, dar imaginată ca ceva perfect, absolut, sublim. De regulă percepem cu greu perfecţiunea şi, în consecinţă, afectată, diminuată ea poate fi percepută integral, la nivelul valorii sale intrinseci.

Tropi ca cei menţionaţi ori alţii, figurile de sintaxă poetică, prozodia specifică poeziei moderne au sau pot avea influenţe asupra perceperii, priceperii şi receptării creaţiei – masajului şi formei în care a fost transmis. Situaţia este similară şi în cazul celorlalte arte, pictură: Lèger -***Compoziţie***; Picasso -***Cei trei muzicanţi***; sculptură: Rodin -***Cea care a fost frumoasă***, ***Sărutul***, ***Balzac***; Brâncuşi -***Cocoşul***, ***Coloana***, ***Sărutul*** etc; muzică: Gerschwin - ***Rapsodia albastră***, ***Un american la Paris*** ş.a.

În literatura de specialitate se ştie şi se citează adesea faptul că tropii sunt *copiii ficţiunii* şi că a figura cu ei, a-i întrebuinţa în trama operei înseamnă *a vedea că, dar nu întotdeauna a vedea sau a face să se vadă.*

După cum spuneam, o simplă pauză, un simplu accent, o simplă linie de pauză etc. pot deveni factori provocatori pentru creşterea gradului de interes al ctitorilor. Când perceperea este dirijată, dirijorul nu trebuie să spună absolut totul, pentru că ar frustra ascultătorul de bucuria şi de plăcerea de a descoperi el însuşi semnificaţiile semnificanţilor implicaţi în ţesătura operei literare (după cum se exprima, la vremea sa, Mallarmé). *Uneori, chiar tăcerea poate deveni un factor favorabil al perceperii optime al operei literare, sigur ca rezultat al educaţiei sau, şi mai mult, al autoeducaţiei.*

3. Subsistemul nonverbal

Perceperea operei de artă poate fi înlesnită de audierea ori urmărirea sa pe bază de diapozitive, diafilme, filme, discuri, benzi audio-vizuale care au meritul de a suplini conotaţiile pierdute prin decantarea limbajului denotativ, indispensabil, dar nu şi suficient pentru a realiza idealul perceperii şi receptării plenitudinare a scriiturii.

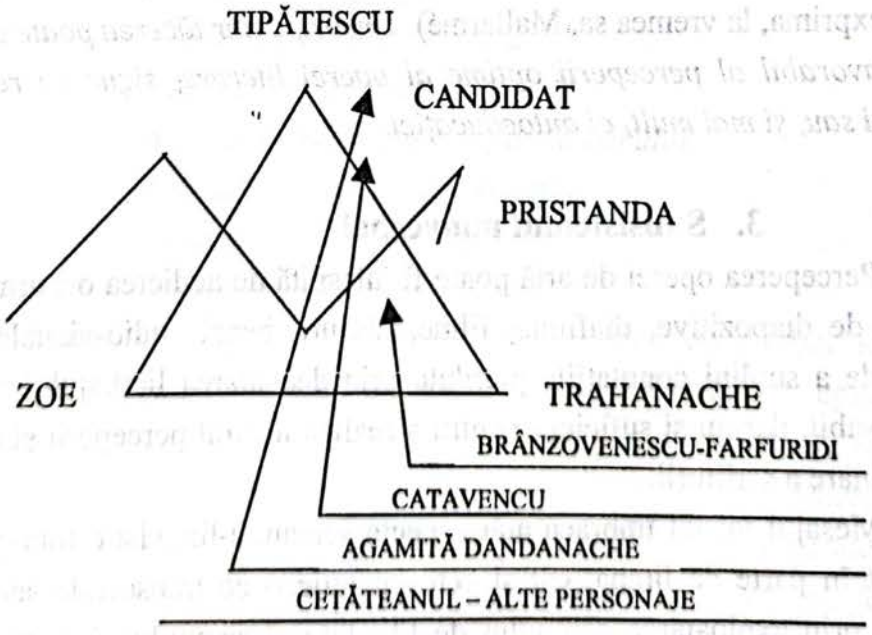
Mesajul vizual îmbracă atât aspecte semantic-lingvistic transpozabil şi recuperat în parte de limbă, cât şi ectosemantic – ce transcende semnificaţia imediată prin exploatarea câmpului de libertate al semnului, iar sub aspectul funcţiilor, imaginilor vizuale li se revendică statutul de instanţe raţionale, expresive şi conative. Vizualul prin urmare ajută, suplimentează perceperea şi

Scanned with CamScanner

prieperea cu deosebire: *Gândirea vorbită este analitică, pentru că vorbirea este constituită din cuvinte, ce sunt părţi ale unor anasambluri ce trebuie sesizate particular, în timp ce gândirea evocată prin vizual este sintetică, tocmai fiindcă vederea dă o percepţie globală a situaţiei* (Ellul J. - ***Imagine şi cuvânt***, 1981).

Aşadar semnificaţiile sau conotaţiile intrinseci cuvintelor, deopotrivă tramei scriiturii, ajung să fie percepute şi înţelese cât mai aproape de intenţionalitatea autorului dacă, mai ales, în perioada de formare a percepătorului avizat, se recurge de către autoritatea hermeneutică la mijloace tehnice audio-vizuale care sunt în măsură să faciliteze perceperea. De fapt, plurimodală, aceasta se poate realiza în contextul în care pe lângă opera propriu-zisă se recurge la mijloacele auxiliare menite să favorizeze apropierea percepătorului de operă, de perceperea şi înţelegerea sa sub toate aspectele. În consecinţă, mijloacele care înlesnesc redarea operei, revelarea ideaticii şi aspectului estetic, formei, nu se substituie operei, ele devin auxiliarele sale preţioase. S-a spus adesea că arta nu are nevoie de intermediari şi aşa este, dar, din păcate, nu putem ajunge la toate operele printr-un impact direct.

Pentru a înţelege mai bine mesajul scriiturii ***O scrisoare pierdută*** a lui I. L. Caragiale, putem recurge la reprezentarea grafică. Aceasta revelează pregnant imoralitatea din sânul familiei (triunghiul conjugal) şi farsa alegerilor de odinioară. Actualitatea mesajului este evidentă:



Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE

1. Achim, I. – Psihologia artei în ***Dicţionar de estetică generală,*** Ed. Politică, Bucureşti, 1972
2. Achiţei, Gh. - ***Artă pentru ce mă rog?*** în ***Artă şi speranţă***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1974
3. Achiţei, Gh. – ***La originile producţiilor kitsch*** în **Artă şi speranţă**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984
4. Adorno, Th. W. – ***Ästhetische Teorie***, Frankfurt am Main, Suhramp, 1970
5. Allport, C. – ***Structura şi dezvoltarea personalităţii***, E.D.P., Bucureşti, 1991
6. Alşvang, A. – ***Beethoven***, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960
7. Anania, V. – ***Meşterul Manole*** – în Greul pământului, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1982
8. Antonesei, L. – ***Paideia***, Ed. Polirom, Iaşi, 1996
9. Balotă, N. – ***Arta lecturii***, Cartea Românească, Bucureşti, 1978
10. Barthes, R.- ***Romanul scriiturii***, Ed. Univers, Bucureşti, 1987
11. Barthes, R. – ***La plaisir du texte***, Paris, Gallimard, 1977
12. Bejat, M.- ***Ce este talentul?***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1967
13. Bejat, M. – ***Talent, inteligenţă, creativitate***, E. D. P., Bucureşti, 1971
14. Benoist, L. – ***Semne, simboluri, mituri***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
15. Berdiaev, N. – ***Sensul creaţiei***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992
16. Berg, I. - ***Dicţionar de cuvinte, expresii, citate celebre***, Ed. Ştiinţifică, 1968, pag. 291
17. Berger, R. – ***Artă şi comunicare***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976
18. Berlyne, D – ***Aesthetics and Psychologye***, Appleton Century Crafts, New York
19. Bernard, Y. – Psihologia artei în ***Dicţionar de psihologie,*** Ed. Humanitas Bucureşti, 1999
20. *** - **Biblia,** *Facerea*, 11: 1-9
21. Birkenbihl, V. – ***Antrenamentul comunicării sau arta de a ne înţelege,*** Gemma Press, Bucureşti, 1998
22. Blaga, L. – ***Poezii***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1967
23. Blaga, L. - ***Meşterul Manole***, în Teatru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, pag. 196
24. Blaga, L. – ***Trilogia culturii***, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944
25. Blaga, L. – ***Artă şi valoare***, 1939
26. Bociort, Fl. Ignat – ***Estetică literară I-II***, Ed. Eurobit, Timişoara, 1995
27. Bogathy Z., Petroman P. – ***Psihologia astăzi***, Ed. Eurobit, Timişoara, 1999
28. Boileau – ***Arta poetică*** – Ed. Pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957
29. Botezatu, P. – ***Interogaţii***, Ed. Junimea, Iaşi, 1978
30. Brâzeu, Pia – ***Postsemiotica,*** în România literară nr. 47, XI, 1999
31. Bremond, C. – ***Logica povestirii***, Ed. Univers, Bucureşti, 1981
32. Bruner, J. - ***Pentru o teorie a instruirii***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

33. Cenuşă, E. – ***Literatură şi pictură***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1983
34. Chemama, R. - ***Dicţionar de psihanaliză***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1977
35. Chiriţescu, Fl., - ***Cuvântul traducătorului – postfaţă*** – la Umberto Eco, ***Numele trandafirului***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984
36. Cornea, P.– ***Contribuţii la o sociologie a succesului literar (artistic)***, în ***De gustibus disputandum***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972
37. Cornea, P. – ***Introducere în teoria literaturii***, ediţia a II-a, Ed. Polirom, Iaşi, 1998
38. Cosmovici, A. – ***Psihologie generală***, Ed. Polirom, Iaşi, 1997
39. Cozma, C. – ***Eticul şi esteticul în cultură şi personalitate***, Ed. Militară, Bucureşti, 1991
40. Creţu, T. – ***Psihologia succesului***, Ed. Polirom, Iaşi, 1997
41. Crişan, C. – ***Nostalgia comunicării***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978
42. Cucoş, C. – ***Pedagogie***, Ed. Polirom, Iaşi, 1996
43. Debicki J., Favre J., Grünewald D., Pinentel A. F. – ***Istoria artei – pictură sculptură, arhitectură***, Ed. Enciclopedia RAO, 1998
44. Delacroix, H. – ***Psihologia artei***, Ed. Meridiane Bucureşti, 1983
45. Doron R., Parot Fr. - ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999, pag. 101
46. Dragomirescu, L. – **Starea de suflet**, în ***Dicţionarul de estetică generală***
47. Drăgan I., Petroman P. – ***Psihologia educaţională***, Ed. Mirton, Timişoara, 1998
48. Dron R., Parot Fr. – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999
49. Druţă, Fl. – ***Psihologie şi educaţie***, E.D.P.R.A., Bucureşti, 1997
50. Duncan, I. – ***Viaţa mea***, Ed. Inedit C.M. şi Editex, Bucureşti, 1993
51. Duvignaud, J. – ***Sociologia artei***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995,
52. Eco, U. – ***Opera deschisă***, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
53. Enescu, G. – Editura Muzicală A Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1964
54. Eppler, M. – ***Problémeş informationelles de la comunication parlée*** – în Comunications et langages, Paris, 1963.
55. Escarpit, R.– ***Literatura şi dezvoltarea***, în Literar şi social, Ed. Univers, Bucureşti, 1974
56. Escarpit, R. – ***Literar şi social***, Ed. Univers, Bucureşti, 1974
57. Faguet, E. – ***Arta de a citi***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973
58. Faure, E. – ***A învăţa să fii***, E.D.P., Bucureşti, 1974
59. De Fleur M. L., Ball-Rokeach S. – ***Teorii ale comunicării în masă***, Ed. Polirom, Iaşi, 1999
60. Francès, R. – ***Psychologie de l'art et de l'esthétique***, P.U.F., Paris, 1979
61. Freud, S. – ***Poetul şi fantezia***, în Opere I-IV
62. Freud, S. – ***Psihanaliza şi arta***, Ed. Trei, Bucureşti, 1996
63. Freud, S. – ***Scrieri despre literatură şi artă***, Ed. Univers, Bucureşti, 1980
64. Genicot, R. – ***Înălţime tonală***, în – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

Scanned with CamScanner

65. Gheorghiu V., Ciofu I. – ***Sugestie şi sugestibilitate***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1982
66. Ghişe, D. – ***Contrapunct***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972
67. Gramatopol, M. - Cuvânt înainte la ***Artă şi semnificaţie***
68. Groeben, N. – ***Psihologia literaturii***, Ed. Univers, Bucureşti, 1978
69. Guyau, J., M. – ***Arta din punct de vedere sociologic***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1991
70. Hayes N., Orrell S. – ***Introducere în psihologie***, Ed. All, Bucureşti, 1997
71. Hoffman, A. – ***Drumul operei***, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960
72. Huxley, A. – ***Geniul şi zeiţa***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975
73. Huyghe, R. – ***Dialog cu vizibilul***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981
74. Huyghe, R. - ***Puterea imaginii***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971
75. Ianoşi, I. – ***Nearta-artă***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982
76. Ionaşi, I. – ***Estetica***, E.D.P., Bucureşti, 1978
77. Ianoşi, I. – ***Schiţă pentru o estetică posibilă***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975
78. Istvan, H.– ***Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei***, Ed. Politică, Bucureşti, 1973
79. Ivanciu, N. – ***Epistemă şi receptare***, Ed. Univers, Bucureşti, 1988
80. Joly, M. – ***Introducere în analiza imaginii***, Ed. All, Bucureşti, 1998
81. Jung, C. G. – ***Tipuri psihologice***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997
82. Kaminski – ***Cum privim pictura***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1961
83. Kayser, W. – ***Opera literară***, Ed. Univers, Bucureşti, 1979
84. Landau, E. – ***Psihologia creativităţii***, E.D.P., Bucureşti, 1979
85. Laplanche J., Pontalis J.B. – ***Vocabularul psihanalizei***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994
86. Lenz, S. – ***Modelul***, Ed. Univers, Bucureşti, 1978
87. Levitov – ***Stările psihice***, 1964
88. Lieury, A. – ***Manual de psihologie***, Paris, 1996
89. Lieury, A. – ***Manual de psihologie generală***, Ed. Antet, Bucureşti, 1996
90. Lotreanu, I. – ***Creaţie şi implicare***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976
91. Lukács, G. – ***Specificul literaturii şi al esteticului***, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
92. Lück, H. – ***Istoria psihologiei*** – traduceri, coordonator Petroman Pavel, uz intern, Ed. Eurobit, Timişoara, 1997
93. Maheu, R. – ***Civilizaţia universului***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1968
94. Maiorescu, T. – ***Critice***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1966
95. Maiorescu, T. – ***Jurnal şi epistolar***, Vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
96. Maltese, C. – ***Mesaj şi obiect artistic***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976
97. Manolache A., Muster D., Nica I., Văideanu G. – ***Dicţionar de psihologie***, E.D.P., Bucureşti, 1979
98. Marcu Fl., Maneca C. – ***Dicţionar de neologisme***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1978
99. Marcus, S. – ***Investiţie şi descoperire***, Ed. Cartea Română, Bucureşti, 1989
100. Marcuse, H. – ***Eros şi civilizaţie***, Ed. Trei, Bucureşti, 1996
101. Marino, A. – ***Hermeneutica lui Mircea Eliade***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980

Scanned with CamScanner

102.Maşek, V. E. – ***Arta de a fi spectator***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986
103.Maşek, V. E. – ***Arta viitorului***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979
104.Matei, D. (coord.) – ***Artă şi comunicare***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971
105.Matei, D. (coord.) – ***Etic şi estetic***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979
106.Mărgineanu, N. – ***Psihologie şi literatură***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970
107.Mărgineanu, N. – ***Psihologia persoanei***, Ed. Institutului de Psihologie al Universităţii din Cluj – la Sibiu, 1941
108.Mihăieş, M. – ***Un fular pentru Helsinki***, în România literară nr. 47, a XI-a, 1999, anul XXXII.
109.Moles, A.– ***Psihologia kitsch-ului***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980
110.Morris, Ch.– ***Writing on the General Theory of Signs***, Mounton, Paris, 1975.
111.Mugur, Fl. – ***Profesiunea de scriitor***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1979
112.Munteanu, A. – ***Încursiuni în creativitate***, Ed. Augusta, Timişoara, 1994
113.Munteanu, Şt. – ***Limba română artistică***, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981
114.Müller, E. J. – ***Arta modernă***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970
115.Nadin, M. – ***A trăi arta***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972
116.Neculau, A. – ***Psihologie socială. Aspecte contemporane***, Ed. Polirom, Iaşi, 1996
117.Nicolau, A. (coord) – ***Comportament şi civilizaţie***, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987
118.Nietzsche în Vianu T. – ***Estetica***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968
119.Noica, C. - ***Mathesis sau bucuriile simple***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992
120.Noica C., Cioran E., Vianu T., Zarifopol P. – ***Estetica şi eseistica românească în sec. al XX-lea***, Casa de Editură şi Presă "Viaţa Românească", Bucureşti, 1993
121.Padellaro, N. – ***Şcoala medie şi problemele ei didactice***, E.D.P., Bucureşti, 1972
122.Panofsky, E. - ***Artă şi semnificaţie***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980
123.Panofsky, E. - ***Artă şi semnificaţie***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980
124.Parot Fr., Richelle M. – ***Introducere în psihologie***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
125.Pascadi, I. – ***Ideal şi valoare estetică***, Ed. Politică, Bucureşti, 1966
126.Pascadi, I. – ***Receptarea***, în ***Arta de la A la Z***, Ed. Junimea, Iaşi, 1978
127.Pascadi, I. (coord.) - ***De gustibus disputandum***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972
128.Pauiham, Fr.– ***Psychologie de l`invention***, Alcan, Paris, 1914
129.Pavelcu, V.- ***Drama psihologiei*** Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972
130.Pârvu, N. – ***Studii de psihologia artei***, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967
131.Pârvu, N. – ***Drumul spre personalitate***, E.D.P., Bucueşti, 1971
132.Peteanu, M. - ***Problema teoretică a aptitudinilor***
133.Petroman, L. – ***Metodica predării-învăţării cântatului la pian***, Ed. Eurobit, Timişoara, 1997

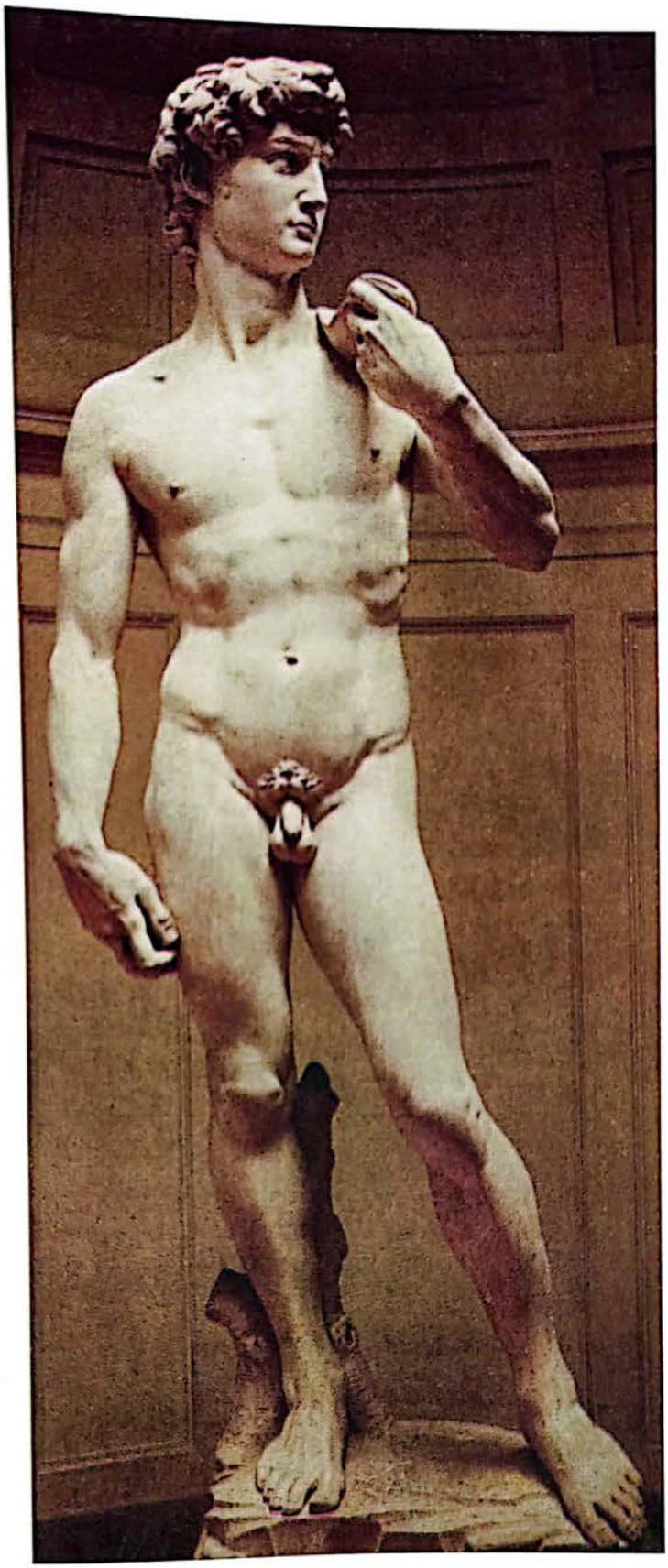
Scanned with CamScanner

134.Petroman, P. – ***Personalităţi de marcă la Timişoara***, volum în pregătire (interviuri apărute în Orizont şi Renaşterea bănăţeană)
135.Popescu-Neveanu, P. – ***Curs de psihologie, I-II***
136.Popescu-Neveanu, P. – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1978
137.Radu, C. – ***O perspectivă semiotică asupra fenomenului kitsch***, în ***Esteticul în sfera culturii***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976
138.Radu, C. (coord) – ***Introducere în psihologia contemporană***, Ed. Sincron, Cluj-Napoca, 1991
139.Ragon, M. - ***L'art – pour quoi fairre?***, Paris, 1971
140.Ralea, M. – ***Scrieri din trecut I-III***, Bucureşti, 1957
141.Răducanu, M. D. – ***Metodica studiului şi predării pianului***, E.D.P., Bucureşti, 1983
142.Rădulescu Motru, C.– ***Curs de psihologie***, Ed. Vox, Bucureşti, 1996
143.Read, H. – ***Imagine şi idee***, Ed. Univers, Bucureşti, 1970
144.Reuchlin, M. – ***Istoria psihologiei*** – traducere Petroman, P., Ed. Eurobit, Timişoara, 1996
145.Ribot, Th.– ***Essai sur L`imagination creatrice***, Alcan, Paris, 1900
146.Roşca Al., Zörgö B.- ***Aptitudinile***, Ed. Ştiinţifică, 1972, Bucureşti
147.Roşca, Al. - ***Creativitatea generală şi specifică***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1981
148.Rusu, L. – ***Estetica poeziei lirice***, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1969
149.Saint Exupéry, A. – ***Citadela***, Ed. Junimea, Iaşi, 1977
150.Salade, D. – ***Om şi profesie***, Casa de Editură Dakia, 1998
151.Salade, D. – ***Educaţie şi personalitate***, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 1995
152.Salade D., Ciurea R. – ***Educaţia prin artă şi literatură***, E.D.P., Bucureşti, 1973
153.Sartre, J. P. – ***Cuvintele***, pag. 174
154.Sartre, J. P. – ***Psihologia emoţiei***, Ed. I.R.I., Bucureşti, 1997
155.Savarin, B. – ***Fiziologia gustului***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988
156.Schwartz, B. – ***Educaţia mâine***, E.D.P., Bucureşti, 1976
157.Selejan, Ana – ***Literatura în totalitarism***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1999
158.Servien, P. – ***Estetica***, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975
159.Sillamy, N. – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996
160.Smeu, Gr. – ***Relaţia social-autonom în artă***, Ed. Academiei, Bucureşti, 1978
161.Steiner G., după Babel – ***Aspecte ale limbii şi traducerii***, Ed. Univers, Bucureşti, 1983
162.Stere, E. – ***Artă şi filozofie***, Ed. Junimea, Iaşi, 1979
163.Stoian, M. - ***Ficţiune şi realitate***, R. L. 38, sept. 1999
164.Stoica, A. – ***Creativitatea elevilor***, E.D.P., Bucureşti, 1983
165.Stone, I.– ***Agonie şi extaz***, Ed. Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966
166.Strihan, A. – ***O aventură estetică – cu Teodor Mazilu***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972
167.Şchiopu, U. – ***Dicţionar de psihologie***, Ed. Babel, Bucureşti, 1998

Scanned with CamScanner

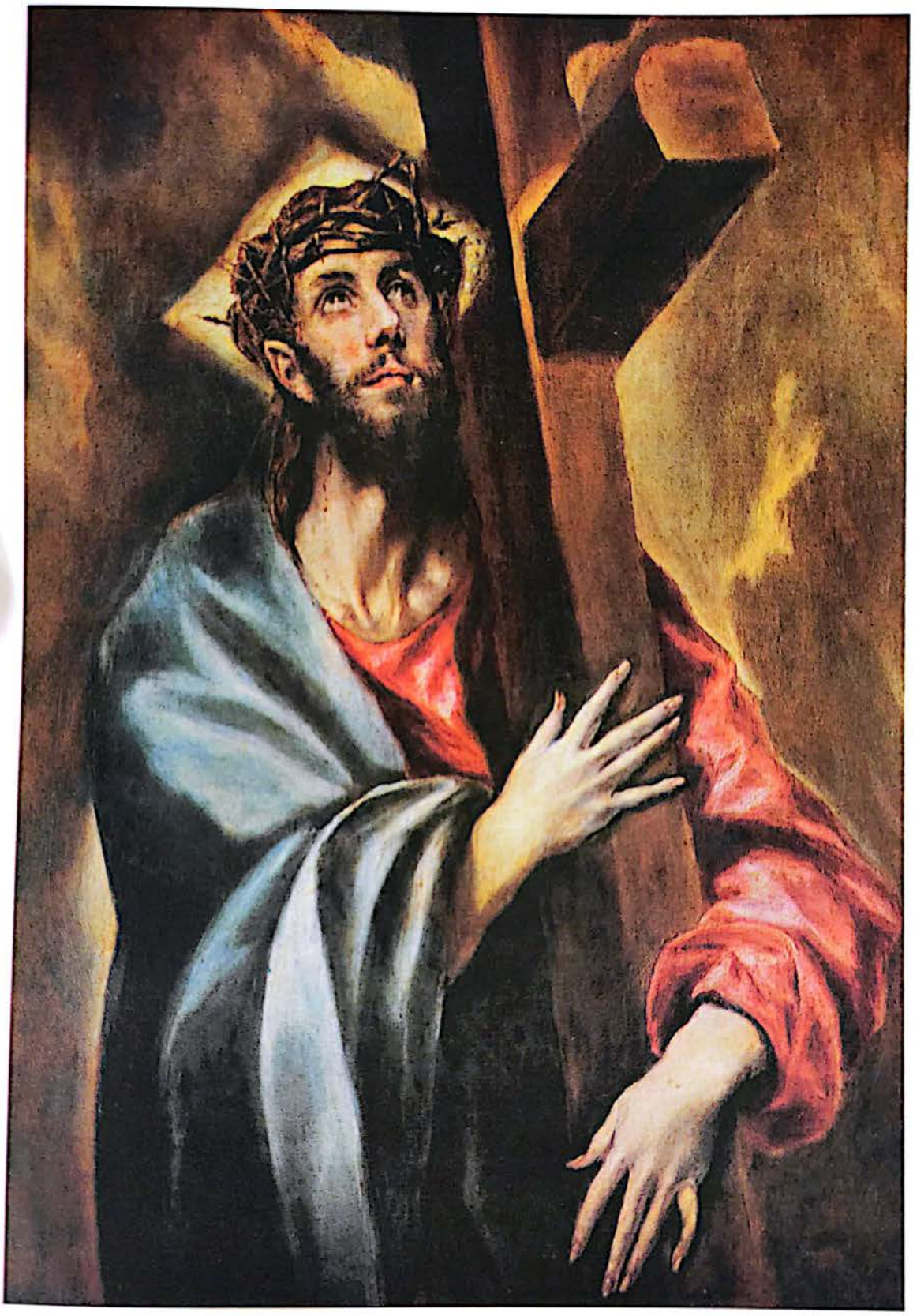
168.Şchiopu U., Verza E. – ***Psihologia vârstelor. Ciclurile vieţii***, E.D.P.R.A., Bucureşti, 1977
169.Tănase, Al. – ***Cultură şi umanism***, Ed. Junimea, Iaşi, 1973
170.Thibaudet, A. – ***Fiziologia criticii***, E.P.L.U., Bucureşti, 1966
171.Tonitza, N. N. – ***Lumină şi culoare***, Ed. I. Creangă, Bucureşti, 1991
172.Tucicov-Bogdan, A. – ***Psihologie generală şi psihologie socială***, Ed. Politică, Bucureşti, 1973
173.Văideanu, G. – ***Cultura estetică şcolară***, E.D.P., Bucureşti, 1967
174.Vâgotski, L. S. – ***Psihologia artei***, Ed. Univers, Bucureşti, 1973
175.Vergiliu - ***Egloga a VIII-a***, versul 63
176.Verza, E. – ***Omul, jocul şi distracţia***, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978
177.Vianu, T.– ***Estetica***,(2 vol), Ed. Fundaţiei, Bucureşti, 1934-1936
178.Vlad, I. – ***Lectura un eveniment al cunoaşterii*** – Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977
179.Wald, H. – ***Limbaj şi valoare***, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1973
180.Wald, H. – ***Homo significans***, Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1970
181.Wald, L. – ***Sisteme de comunicare umană***, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1973
182.Wellek R., Warren A. – ***Teoria literaturii*** – Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967
183.Zisulescu, Şt. – ***Aptitudini şi talente***, E.D.P., Bucureşti, 1971
184.Zlate, M. – ***Eul şi personalitatea***, Ed. Trei, Bucureşti, 1997
185.Zlate, M. – ***Întroducere în psihologie***, Casa de editură şi presă "Şansa"-S.R.L., Bucureşti, 1994

Scanned with CamScanner



MICHELANGELO BUONARROTI, David -marmură: 434, Florența, Galeria dell' Accademia - după Michelangelo - sculptor, Alessandro Parronichi, Ed. Meridiane, București, 1970

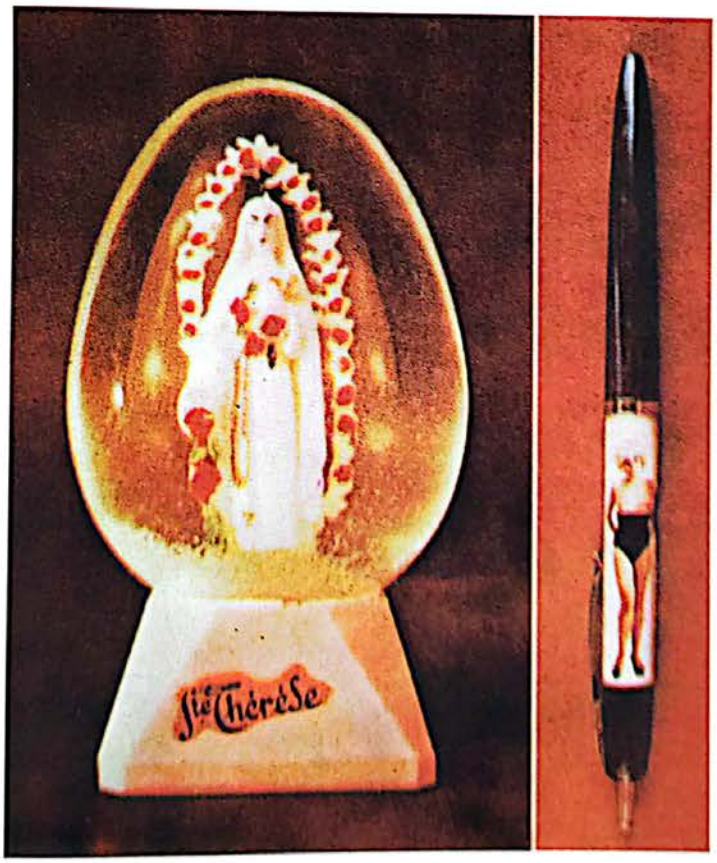
Scanned with CamScanner



EL GRECO (1541-1614), Christos purtând crucea,
ulei, 108x78, Muzeul Prado, Madrid

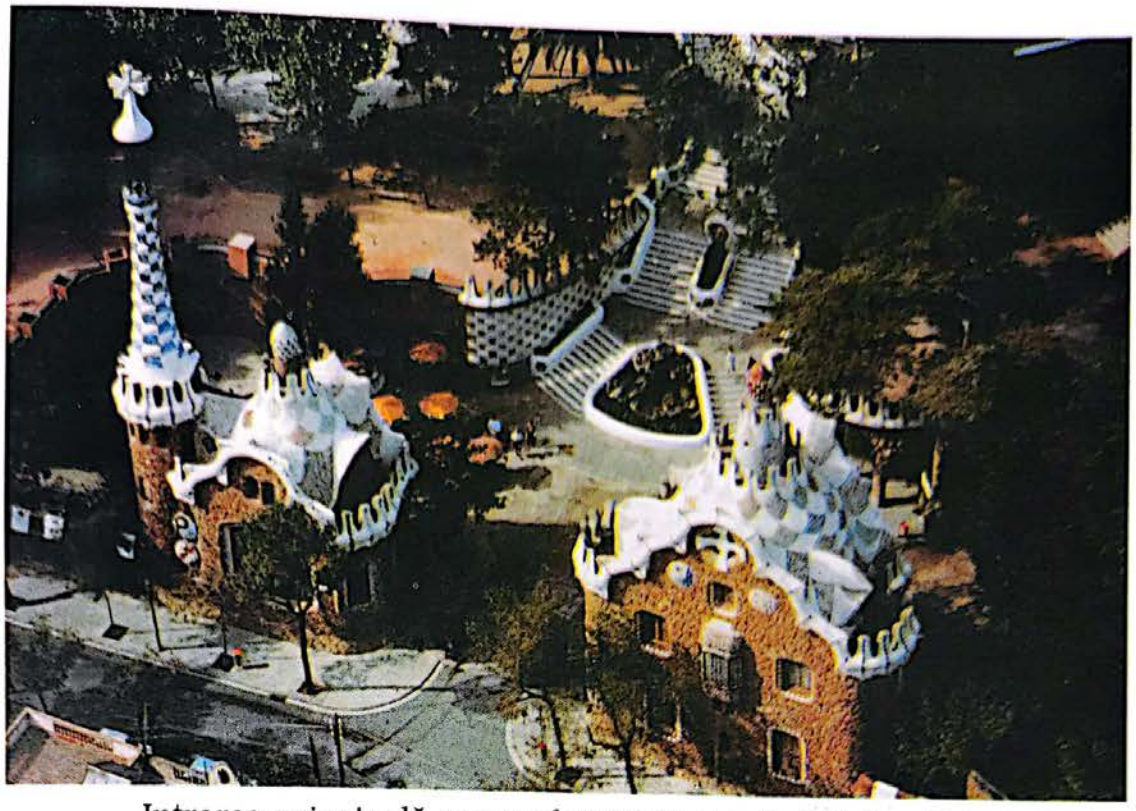
Scanned with CamScanner

Kitsch CHENONCEAUX - reprodus după A. Moles
Psihologia kitsch-ului, Ed. Meridiane, București, 1980



Kitsch religios și kitsch erotic, reprodus după A. Moles,
Psihologia kitsch-ului, Ed. Meridiane, București, 1980

Scanned with CamScanner



Intrarea principală a parcului Güell, creația lui Gaudi A.
Barcelona

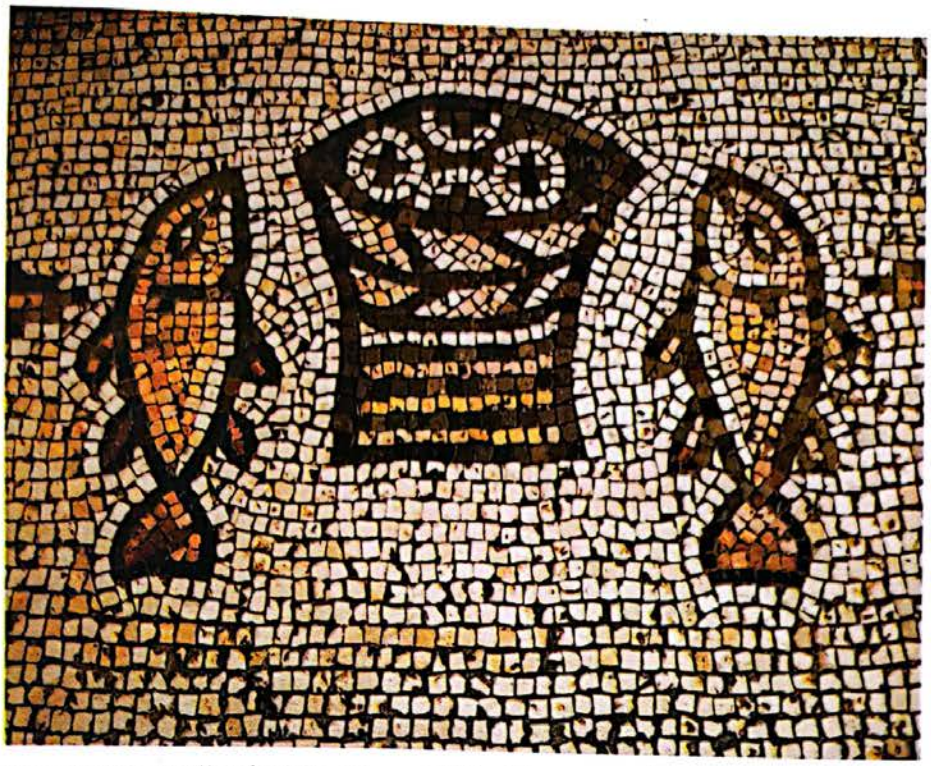
Vedere aeriană: ansamblul monumental Sagrada Familia,
opera arhitectului Antoni Gaudi (1852-1926), Barcelona
după M.M. Mestre, Ed. Escudo de Oro S.A.

Scanned with CamScanner

PABLO PICASSO (1881-1973) Pianul (și pianista), ulei pe pânză, 130x96 cm, Muzeul "Picasso" Barcelona

PABLO PICASSO (1881-1973) Guernica, Paris, 1937, (351x782), Madrid

Scanned with CamScanner



Mozaic ce reprezintă pâinile și peștii în biserica Pâinilor și Peștilor (Tabga) construită în sec. al IV-lea, comemorează una din cele mai cunoscute minuni ale lui Isus - Înmulțirea pâinilor

Versiunea modernă a mozaicului aflat în incinta aceleași biserici, Tabga, reproduse după părintele Koetzil Godfrey, Pe urmele lui Isus, Ed. Palfot, Israel

Scanned with CamScanner

COQUES
Simțurile

AUZUL

VĂZUL

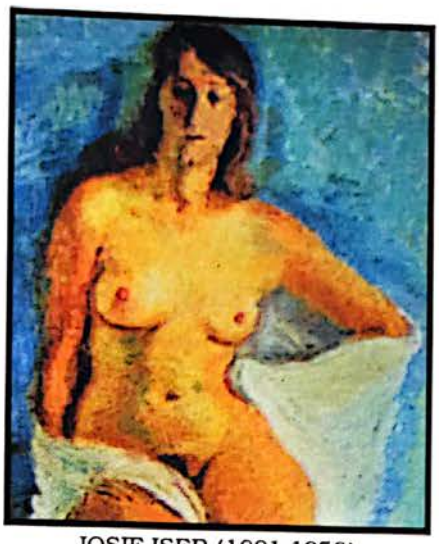
MIROSUL

GUSTUL

PIPĂITUL

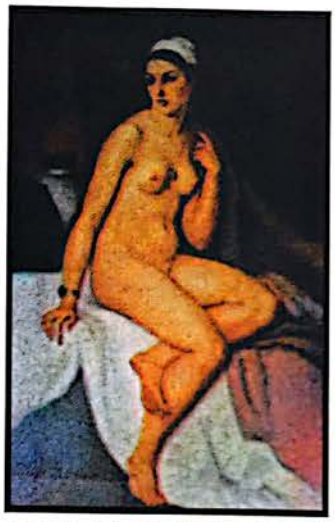
Scanned with CamScanner

NUDURI



IOSIF ISER (1881-1958)
Nud

NICOLAE GRIGORESCU (1838-1907)
Nud

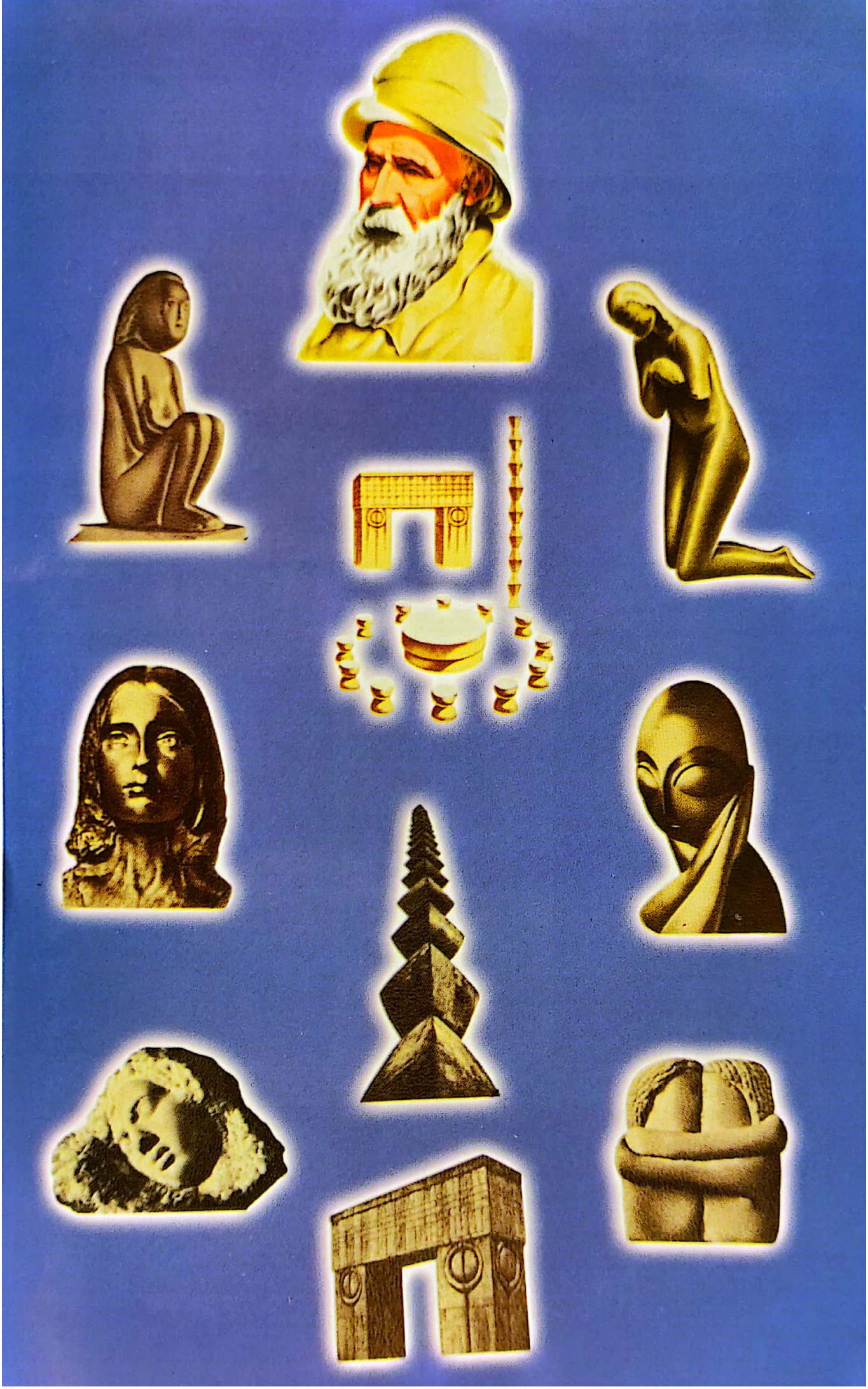


CAMIL RESSU (1880-1962)
Nud

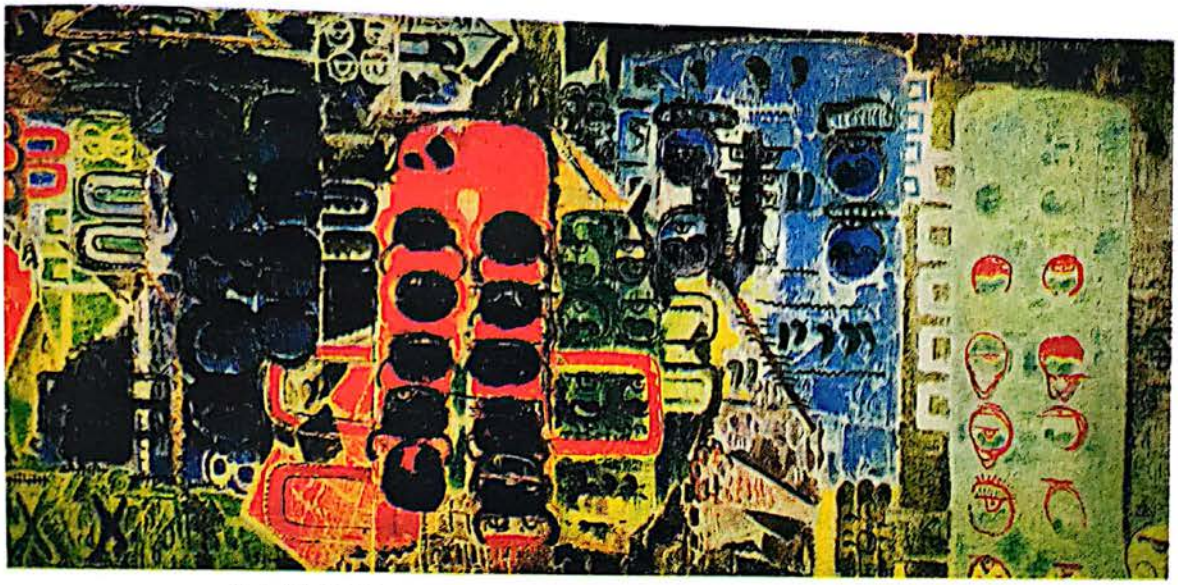
PALMA IL VECCHIO (1480-1528)
Venus și Amor

EUGÉNE DELACROIX (1798-1863)
Odaliscă

Scanned with CamScanner



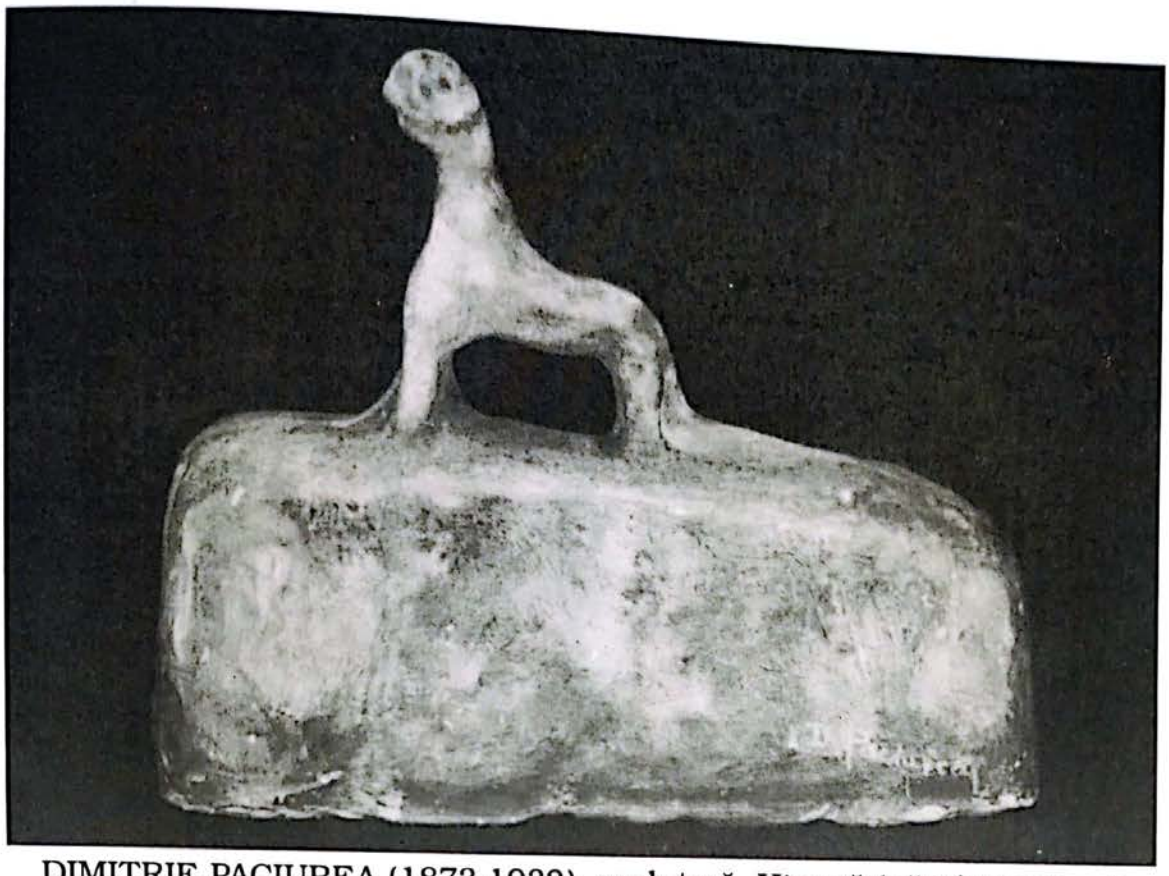
Scanned with CamScanner



I. ȚUCULESCU (1910-1962), Testament plastic

I. ȚUCULESCU (1910-1962), 1. Căldură, 2. Circuite, 3. Interior țărănesc, 4. Apus de soare

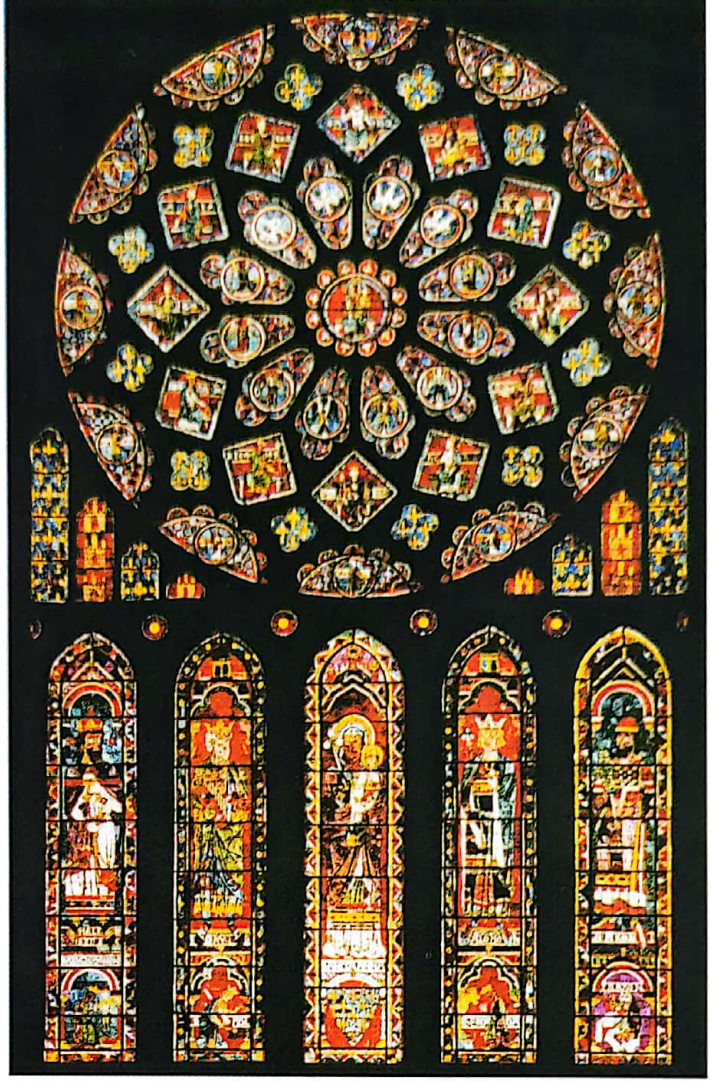
Scanned with CamScanner



DIMITRIE PACIUREA (1873-1932), sculptură, Himeră (pământ patinat)

DIMITRIE PACIUREA (1873-1932), sculptură, Himera apei (bronz)

Scanned with CamScanner



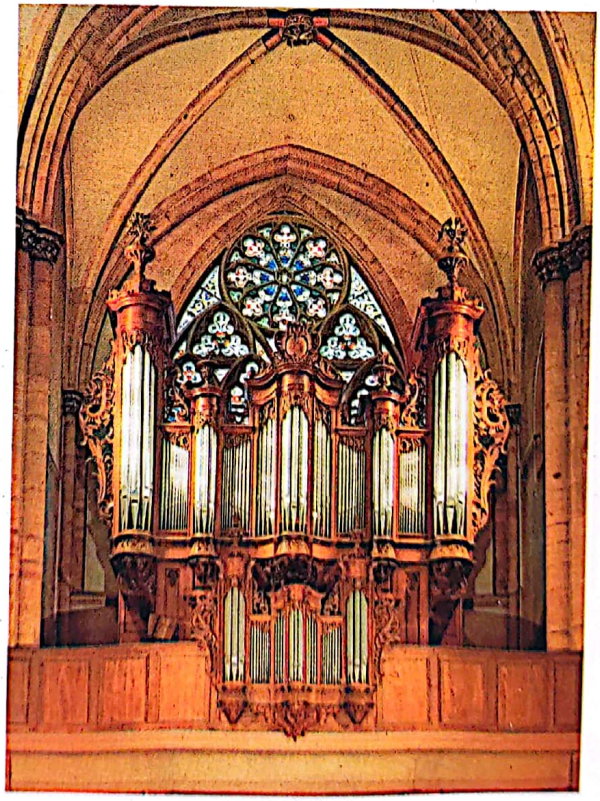
Vitralii - Catedrala din Chartres, Franța

David

Vitralii

Solomon

Scanned with CamScanner



ISBN 973-8027-35-7

Scanned with CamScanner